

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**THIAGO NUNES LISBOA FRANCISCO**

**ENTRE BICHOS E PARANGOLÉS:  
Lygia Clark, Hélio Oiticica, contraculturas e subjetividade**

**GUARULHOS  
2019**

**THIAGO NUNES LISBOA FRANCISCO**

**ENTRE BICHOS E PARANGOLÉS:**

**Lygia Clark, Hélio Oiticica, contraculturas e subjetividade**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de História da  
Universidade Federal de São Paulo

Orientador: Prof. Luis Antonio Coelho  
Ferla

**GUARULHOS**

**2019**

Francisco, Thiago Nunes Lisboa.

Entre Bichos e Parangolés: Lygia Clark, Hélio Oiticica, contraculturas e subjetividade / Thiago Nunes Lisboa Francisco – Guarulhos, 2019.

76 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em História) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

Orientador: Luis Antonio Coelho Ferla.

Título em inglês: Between Bichos and Parangolés: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Countercultures and Subjectivity

1. Lygia Clark 2. Hélio Oiticica 3. Contracultura I. Ferla, Luis Antonio Coelho. II. Entre Bichos e Parangolés: Lygia Clark, Hélio Oiticica, contraculturas e subjetividade.

*Ora, sempre só houve, sempre só há e sempre só haverá agora. E mesmo se o ontem pode exercer uma ação sobre o agora, é porque esse ontem sempre foi apenas um agora. Como o será o amanhã. A única maneira de compreender algo passado é compreendendo que também ele foi um agora.*

(Comitê Invisível)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar a vida e as obras dos artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica (tendo como fonte principal as cartas enviadas entre eles no período de 1964-1974) e, a partir das realizações artísticas e dos conceitos criados por ambos, refletir especificamente sobre dois acontecimentos contraculturais que têm relação direta ou indireta com os dois artistas: o Tropicalismo no Brasil, e Maio de 1968 na França. De que modo podemos relacionar realizações artísticas e quebra de paradigmas estéticos com movimentos históricos como as contraculturas citadas acima? De algum modo é essa a questão geral que permeia toda pesquisa, derivando dela diversas outras questões. O conceito chave, dentro daquilo que se propôs essa pesquisa, para fazer a ligação entre estética e contracultura veio a ser subjetividade: como a atuação artística de Hélio Oiticica e Lygia Clark, atuação essa profundamente relacionada à produção de novos modos de subjetivação, tem ligação com as tentativas de transformação culturais promovidas pelo Tropicalismo e pelo Maio de 68 francês. Em outras palavras, como as obras e os conceitos produzidos por ambos os artistas podem trazer luz para questões aparentemente fundamentais dos movimentos contraculturais citados e, em seu sentido oposto, como os fundamentos desses movimentos podem produzir significações ainda mais profundas sobre a obra de ambos.

**Palavras-chave:** Lygia Clark; Hélio Oiticica; Contraculturas; Subjetividade; Tropicalismo; Maio de 68.

## **SUMÁRIO**

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>2. EXPERIÊNCIA NEOCONCRETA</b>	<b>9</b>
<b>3. HÉLIO OITICICA E TROPICÁLIA</b>	<b>23</b>
<b>4. LYGIA CLARK E MAIO DE 68</b>	<b>48</b>
<b>5. CONCLUSÃO</b>	<b>63</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>71</b>
<b>7. ANEXOS</b>	<b>74</b>

## INTRODUÇÃO

*Ah, quem escreverá a história do que  
poderia ter sido?*

*Será essa, se alguém a escrever,*

*A verdadeira história da humanidade.*

(Fernando Pessoa)

Pensar, conhecer e interpretar as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark é necessariamente pensar um tempo – mais do que isso, mergulhar em suas obras é pensar, genericamente, o tempo. Um tempo na medida em que suas obras são diagnósticos e proposições relativas a questões muito específicas e profundas de um tempo histórico absolutamente circunscrito – mais do que nunca são dois artistas de seu tempo – e, de forma mais abrangente, pensar o tempo devido a questionamentos profundos que ambos trazem no que se refere à temporalidade dentro e fora de suas obras, tornando-as vivas até nossos dias.

Transitar pela história dos anos 60 e 70 do século XX sob a ótica de ambos os artistas é enriquecer e iluminar de significados esse período – os dois artistas são antenas abertas com alta sensibilidade para ler o tempo em que vivem, assim como são atuantes perpétuos nesse tempo.

Nesse sentido, dentro desse exercício teórico, pensar o uso da produção estética na historiografia ganha um significado específico: por um lado, a partir da produção estética dos dois autores, é possível preencher de múltiplos sentidos certos movimentos históricos dos anos 60 e 70 – as proposições artísticas e as discussões sobre arte de ambos podem atuar como feixes de luz sobre a permanente contradição de forças que constitui a história –; por outro lado, vemos a necessidade vital de ambos em mergulhar no tempo em que vivem, indicando caminhos possíveis a se percorrer através de suas proposições artísticas. Desse modo, estabelece-se o campo dialético que essa pesquisa levanta como questão principal, questão essa que possui duas vias: de que modo as obras e experiências de dois artistas paradigmáticos aprofunda o conhecimento histórico de um período e, em seu sentido oposto, de que modo os acontecimentos contraculturais dos anos 60 aprofundam certas significações constitutivas das obras desses artistas. Em

outras palavras, como produzir uma historiografia que vincula a produção estética desses artistas com desdobramentos de grande magnitude no interior da cultura?

Proposições artísticas paradigmáticas que colocam em questão alguns fundamentos da arte moderna; produção de conceitos que auxiliam e aprofundam a apreensão tanto de suas obras quanto do tempo em que vivem; união definitiva entre ética e estética; atuação direta nos movimentos históricos que se apresentam no tempo – arte enquanto produção de cultura. Essas são algumas características dos dois artistas que serão utilizadas para aprofundar os conhecimentos históricos referentes a dois movimentos paradigmáticos e específicos do século XX, a saber: o Tropicalismo no Brasil e Maio de 1968 na França.

Evidentemente cada um desses momentos históricos possui suas especificidades e merecem análises singulares. Toda generalização tem o potencial de obscurecer cada um dos processos históricos em suas singularidades. Assim como, por outro lado, compreender os fios de convergência entre os processos pode iluminar e enriquecer certos entendimentos. E, provavelmente, o grande campo de intersecção dos dois movimentos destacados é serem compreendidos como resultados, dentre outras coisas, de um profundo conflito entre gerações – os jovens de 16 a 30 anos na década de 60 em contraste com seus pais. Nos dois países isso se configura, assim como em outros movimentos históricos do período (como a contracultura norte-americana, por exemplo). Há diversas hipóteses para se entender as causas desse fenômeno histórico, mas o importante aqui é compreender o sentido oposto: qual o resultado desse violento antagonismo geracional – ou pensando de modo mais adequado, esse antagonismo de valores? Para o autor Theodore Roszak esse antagonismo radical entre gerações que se configura nos anos 1960 constitui o que ele denomina como contracultura: uma produção cultural fundada por uma dissociação radical de preceitos básicos da cultura hegemônica. Logo, em última instância, o eixo de convergência entre os dois movimentos analisados é que podem ser vistos como contraculturas. Roszak para definir o conceito de contracultura se utiliza da imagem da invasão de centauros no Templo de Zeus:

*Bêbados e enfurecidos, os centauros irrompem contra as festividades civilizadas em andamento. Mas o severo Apolo, guardião da cultura ortodoxa, adianta-se para admoestar os intrusos e afugentá-los. A imagem é forte, pois lembra aquilo que será sempre uma experiência*



*terrível na vida de qualquer civilização: a desagregação radical da cultura, o choque de irreconciliáveis concepções de vida. E nem sempre a peleja é vencida por Apolo.<sup>1</sup>*

O conceito de contracultura, ao longo da pesquisa, será mais bem dimensionado na medida em que os processos históricos estiverem em análise. O importante, como ponto de partida possível através da imagem descrita acima, é pensar justamente esses processos históricos como choques culturais – como colocado por Roszak, embate entre formas de vida incapazes de se conciliar. A intensidade desses choques, seus alcances assim como seus limites, serão pontos levantados pela pesquisa; porém, para além disso, dimensionar esse campo de tensão entre modos de vidas distintos parece uma chave interessante para se pensar esses momentos histórico. Acredito ser possível dar um passo adiante, a imagem da invasão dos centauros, em última instância, pode configurar o que vem a ser a história (ou ao menos parte fundamental do que entendemos como sendo o movimento histórico): perpétuo conflito entre forças que pretendem conservar o status quo contra forças que visam à produção de novas ordens possíveis. Os sucessivos resultados desses conflitos constituem os processos históricos.

Há momentos históricos em que se nota forte ebulição onde a ordem quase que integralmente é colocada em questão, e é movimentada pelos diversos atores históricos que transfiguram o tempo. Porém, mesmo nos períodos aparentemente estáveis e “conservadores” o campo de forças está necessariamente em tensão – como se, por debaixo da superfície do tempo, houvesse placas tectônicas em perpétua movimentação procurando constituir brechas e espaços para emergir ao solo. As erosões, os vales e montanhas na superfície do tempo são as atualizações de forças que constantemente estão em conflito por debaixo da terra: são a parte visível e que salta aos olhos da história. Nesse sentido o historiador é um cartógrafo do tempo. Sua função, em última instância, é mapear e dimensionar o campo de forças que constitui dado tempo histórico – não apenas as forças que se sobressaem ao processo, mas também, e por muitas vezes com mais determinação, as forças que permaneceram em latência e não emergiram totalmente na superfície do tempo.

Pretende-se, portanto, enquanto historiador – ao menos nessa perspectiva previamente exposta –, dar conta não apenas da superfície do tempo histórico, mas também de suas profundezas: além da descrição dos fatos no tempo, diagramar as

---

<sup>1</sup> ROSZAK, Theodore. A contracultura. RJ, Vozes, 1972, p. 33

contradições que permanecem em latência abaixo do solo. Em última instância, são propriamente as latências de nosso tempo (ou seja, os restos de um passado que não puderam eclodir no tempo – antigos porvires que não puderam brotar no solo) que de algum modo nos lança, enquanto historiadores, para algum passado que definitivamente nos diz respeito, na medida em que algo dele permanece – não apenas enquanto estruturas que se instituíram em algum lugar do tempo histórico, mas também enquanto espectros de tempo não manifestados. Como define Walter Benjamin

*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (...). O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.*<sup>2</sup>

Produzir história, em última instância, se torna justamente despertar e animar centelhas de passado que de alguma forma estão latentes em nosso tempo – procurar os “agoras” do passado. Justamente o que Benjamin chama de reminiscência pode ser visto como essas latências do tempo histórico em toda sua dimensão – reiterando aqui as latências não apenas como permanências, mas também os conteúdos não manifestados da história. Essas latências não constituem um espírito metafísico do tempo que povoa o subterrâneo da história – elas são, em última instância, os múltiplos desejos pretéritos de um porvir outro; os anseios de toda uma geração que de algum modo morrem já na semeadura e não fazem brotar em determinado tempo-espço uma ordem nova: nesse sentido toda revolução fracassada ainda permanece na forma de novos anseios no agora. Esse espaço não manifestado da história constituiria uma espécie de “*existência espectral que, longe de ser um flerte com o irreal, é existência objetiva do que habita em um espaço o qual força as determinações presentes através de ressonâncias temporais*”<sup>3</sup>. Essas ressonâncias produzidas por latências subterrâneas no tempo constituem movimentações efetivas no presente e por isso podem ser objetos do historiador. Sobre esses conteúdos, seria interessante pensar novamente a partir de Benjamin:

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, W. O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 8

<sup>3</sup> SAFATLE, V. O Circuito dos Afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 85-86

*A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras". Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de "agoras", que ele fez explodir do continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta.<sup>4</sup>*

Os “agoras” de tempos pretéritos são a dimensão do passado que nos diz respeito na medida em que ainda, de algum modo, nos constituem. Ao dizer que a Revolução Francesa se via como um renascer de Roma, Benjamin não se refere a algum tipo de homenagem ou memória de um passado, mas à reminiscência desse passado que pôde, durante a revolução, eclodir para além de seus limites. Essa mesma leitura, dentro de suas especificidades, pode ser observada no uso oportuno da romanidade dentro do fascismo italiano de Mussolini, que compreendia seu regime como uma continuação gloriosa do império romano. Segundo discurso do próprio Mussolini:

*Roma é nosso ponto de partida e de referência. Roma é nosso símbolo, ou, se preferirmos, nosso mito. Sonhamos com a Itália romana, sábia, forte, disciplinada e imperial. Muito do que foi o espírito imortal de Roma ressurge no fascismo<sup>5</sup>*

Fica claro dentro do discurso que o regime fascista, em última instância, preserva continuidades importantes do auge imperial romano, ao menos na visão de seu líder. Claro que podemos pensar não como continuidade propriamente, mas como um uso do passado em vias de consolidar uma identidade fascista, gerando uma possível coesão em torno de um passado glorioso. Mas de qualquer modo, vale destacar que esse uso é levado às últimas consequências, tendo em vista que são retomados valores, símbolos, arquiteturas e dizeres da antiguidade romana para produzir o presente fascista na Itália. Outros exemplos poderiam ser considerados, como o Terceiro Reich que se via em continuidade de uma história que se iniciara no Sacro Império Romano-Germânico – detalhe interessante é que o governo nazista se auto intitulava como o Grande Reich, talvez como se fosse a forma mais bem acabada de forças históricas pretéritas que não puderam eclodir anteriormente.

É importante acentuar o risco de se cair, dentro dessa leitura, numa história teleológica, como se houvesse um sentido imperioso à história levando a algum lugar já

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, W. O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 16

<sup>5</sup> SILVA, G. J. da. Historicidade, memória e escrita da História: Augusto e o 'culto della romanità' durante o 'ventennio' fascista. Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos, 2018, p. 143

previamente estabelecido e necessariamente mais evoluído e melhor que seu precedente. Definitivamente não é isso que se pretende produzir aqui. Há, portanto, uma necessidade de melhor definir o conceito de História dentro do uso que se pretenderá fazer nessa pesquisa. Com isso não há pretensão aqui de redefinir os ofícios do historiador ou aprofundar os limites do conceito de História – não é um trabalho no campo da teoria histórica. As definições esboçadas aqui são necessárias para constituir uma coerência metodológica ao longo da pesquisa e definir instrumentos para compreender e utilizar a produção estética dentro da história.

O autor Koselleck dimensiona o tempo histórico como sendo uma relação perpétua entre espaço de experiência e horizonte de expectativa – em última instância, essas categorias, para o autor, são *“adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro”*<sup>6</sup>. Logo, o tempo histórico seria justamente essa superfície temporal que abriga em suas profundezas elementos do passado que se conservam no tempo vivido em contraste perpétuo com aspirações e desejos futuros – nesse sentido o tempo histórico seria composto por variados tempos. O agora é o amálgama de ruínas de outrora com porvires em latência. É importante ressaltar que, para Koselleck, o tempo histórico não pode ser visto como uma dimensão conceitual estanque, pois ao longo da história o conceito de tempo histórico, e as significações que o preenchem, se alteram radicalmente *“e cuja modificação pode ser deduzida da coordenação variável entre experiência e expectativa”*<sup>7</sup>.

Partindo da base teórica postulada na história dos conceitos de Koselleck é possível tornar ainda mais complexas certas atribuições do tempo, em vias de um entendimento mais profundo e, conseqüentemente, uma análise histórica ainda mais precisa. Sendo o tempo histórico o resultado da tensão entre passado e futuro parece interessante compreender esses diversos tempos não como linhas retas apontando pra sentidos diametralmente opostos, pois, segundo o próprio autor, essas dimensões temporais se relacionam, mas *“não são conceitos simétricos complementares, que coordenem passado e futuro como se fossem imagens especulares recíprocas. Pelo contrário, experiência e expectativa possuem formas de ser diferentes.”*<sup>8</sup>. Desse modo, o tempo histórico se constitui de vetores apontando para direções diversas e com

---

<sup>6</sup> KOSELLECK, R. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC Rio, 2006, p 308

<sup>7</sup> Ibidem, p. 309

<sup>8</sup> Ibidem, p. 310

intensidades variadas. Nesse sentido parece interessante retomar a concepção de campo de forças para apreender o tempo histórico.

Gilles Deleuze, ao teorizar sobre a obra de Nietzsche, demonstra a centralidade do conceito de força na obra do autor alemão. Para Nietzsche, segundo Deleuze, seria impossível conhecer o sentido de qualquer fenômeno *“se não sabemos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora, que dela se apodera ou nela se exprime. Um fenômeno não é uma aparência, (...) mas um sintoma que encontra seu sentido numa força atual”*<sup>9</sup>. Partindo desse princípio Nietzscheano é possível conceber uma concepção de história:

*A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para delas se apoderar. Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dela. A história é a variação dos sentidos, isto é ‘a sucessão dos fenômenos de dominação mais ou menos violentos, mais ou menos independentes uns dos outros’. O sentido é então uma noção complexa: há sempre uma pluralidade de sentidos – uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências*<sup>10</sup>

Aqui seria interessante ressaltar justamente essa coexistência de forças e sentidos plurais: a história não seria somente as forças que se apoderaram de um dado tempo histórico, mas também àquelas forças que se digladiam por debaixo do tempo tentando eclodir. As sucessivas transformações ocorridas no tempo são resultados justamente desse complexo diagrama de forças que constitui o cerne mesmo da história. Portanto, a produção historiográfica seria justamente mergulhar nesse mar de pluralidade de forças que constitui um dado tempo histórico e, de algum modo, cartografar essa contradição de vetores que povoam o tempo.

Nesse sentido, o uso das produções estéticas ao longo da história ganha um sentido único no fazer historiográfico, na medida em que o campo artístico, de algum modo, é a expressão máxima dessa contradição de forças de um tempo. Desse modo, é justamente dentro dessas diferentes camadas de temporalidade constituídas por forças múltiplas e diversas que a presente pesquisa pretenderá se debruçar, pensando as

---

<sup>9</sup> DELEUZE, G. Nietzsche e a Filosofia. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976, p. 5

<sup>10</sup> Idem.

produções estéticas de Lygia Clark e Hélio Oiticica e suas possíveis articulações com alguns movimentos contraculturais dos anos 60 – exatamente isso que poderemos observar a seguir.

## EXPERIÊNCIA NEOCONCRETA

*“Nós, os novos, os sem-nome, os de difícil  
compreensão, nós, os filhos aparecidos  
antes do termo de um futuro ainda não  
aprovado, nós precisamos, para fins novos,  
de um meio que seja novo”*

(Nietzsche)

Como ponto de partida uma afirmação: o grande artista é como uma antena que capta e absorve as contradições próprias de um tempo histórico, e emite sinais estéticos sobre esse mesmo tempo, podendo ser esses sinais descritivos, propositivos, destrutivos – aqui, de certo modo, pouco importa, o relevante é pensar o artista como alguém aberto e sensível para decodificar o tempo em que vive: sendo esse tempo composto tanto por estruturas sólidas e longínquas, como por anseios coletivos sobre o porvir. Desse modo, compreender a obra de grandes artistas é iluminar a contradição de forças que constitui um tempo histórico.

Em carta enviada por Lygia Clark para Hélio Oiticica em janeiro de 1964 há a constatação de um quadro de crise geral – dizendo respeito desde aspectos formais da obra, passando por suporte, recepção da obra, entre outros paradigmas estéticos:

*É crise de estrutura – não da estrutura formal como sempre houve mas estrutura total –, é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão. Basta ele ser colocado na parede que ele estabelece automaticamente o diálogo sujeito/objeto (representação) pela sua própria posição.<sup>11</sup>*

Essa crise que Lygia Clark sente e constata (e que Hélio Oiticica revela compartilhar do mesmo sentimento) se torna imperativa para que ambos procurem novos modos de se expressar, ultrapassando os limites do objeto enquanto mera representação que é (ou deve ser) compreendido por um espectador passivo – um objeto artístico que se sacraliza nas paredes de uma galeria, e cria um distanciamento, uma espécie de procura transcendente do belo dentro de uma produção artística.

---

<sup>11</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 18

O que parece interessante pontuar é que essa constatação, em última instância, não diz respeito apenas à estética ou à forma, mas uma crise que vai do objeto artístico até a ética de um tempo – em última instância, até toda uma cultura. Ainda na mesma carta ela desdobra algumas possibilidades propositivas em relação a essa crise ao criticar os artistas contemporâneos a eles:

*Falta por aí, se vê, a transposição que vai além do objeto. É a falta completa da metafísica. Não é como nós pretendemos: revelar o avenir no próprio momento-ato. Falta-lhes a nova atitude ética (introdução da metafísica ou do sentido religioso). Por conseguinte, eles não podem expressar um organismo vivo antiformal.<sup>12</sup>*

Aqui se coloca uma questão fundamental que de algum modo permeia toda pesquisa: o que significa essa “nova atitude ética” dentro da realização artística (ou aquilo que ela chama de sentido religioso da obra)? Esse ir para “além do objeto” artístico ou esse “organismo vivo antiformal” estaria abrindo espaço pra que tipo de produção estética – e, conseqüentemente, abrindo espaço pra que tipo de atuação cultural? De algum modo, essa questão da crise da estrutura – ou crise do retângulo, ou crise do quadro, como ambos colocam em algumas cartas – perpassa toda a discussão que será levantada ao longo dessa pesquisa: o que isso significa esteticamente e culturalmente? Qual relevância histórica de pensar dentro desse paradigma? Em busca de esboçar alguns possíveis dentro dessas questões, parece necessário retomar brevemente a trajetória de ambos os artistas.

O século XX é marcado por sucessivos rompimentos de paradigmas estéticos. As vanguardas artísticas do início do século são manifestações que se colocam em violenta oposição aos preceitos de uma arte dita tradicional através de uma profunda experimentação. Do cubismo ao concretismo: questões, valores, forças em ebulição produzindo novas possibilidades estéticas que possam traduzir os devires daquele tempo – ou destruir antigos edifícios estéticos e culturais desse mesmo tempo. Não se trata meramente de uma questão de estilo – que diga respeito apenas à forma, dentro de apreciações subjetivas – aquilo que constitui diversas escolas ou movimentos artísticos. A forma, na verdade, é o meio pelo qual se deixa exprimir proposições profundas referentes ao tempo histórico. O cubismo, ao decompor um objeto da natureza no plano de um quadro geometricamente, como se todos os lados desse objeto se voltassem para

---

<sup>12</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 19



uma mesma face, retira da arte seu aspecto de mera representação do real – alargando, desse modo, as diversas formas possíveis de se expressar no e sobre o tempo. O surrealismo, por exemplo, ao produzir uma estética pretensamente livre de pressupostos racionais, conscientes, lógicos; mergulhado no mundo onírico, se preocupa, no seu sentido mais potente, em produzir um novo homem liberto de opressões próprias à Europa racional-científica no entreguerras. O dadaísmo, talvez com ainda mais contundência, também protesta esteticamente contra uma organização racional da obra de arte e, conseqüentemente, da Europa – diferentemente do surrealismo talvez não almeje propriamente a produção, através da obra, de uma nova subjetividade liberta, mas, de algum modo, a destruição de uma ordem repressiva. Também é possível citar o neoplasticismo de Mondrian (artista de muita importância para Lygia Clark e Hélio Oiticica) que coloca em questão a estrutura mesma da obra de arte, numa estética abstrata em busca de uma pureza universal ritmada, tendo em vista uma função ética, quase mítica, de elevar a humanidade – para longe da violência que assola a Europa no período. Há aqui diversas inferências que podem ser questionadas, sem dúvida alguma, sobre o sentido estético dessas vanguardas artísticas citadas. Cada um desses movimentos artísticos merece um debruçar intenso de investigações para dar conta de suas significações e possibilidades (que não é propriamente o objetivo dessa pesquisa). O aspecto a se destacar aqui é que rompimentos de paradigmas estéticos como os ocorridos sucessivamente ao longo do século XX dizem respeito ao tempo histórico ao qual estão inseridos. Inclusive, algumas questões relativas à forma, estrutura, recepção, apresentação, conteúdo, dentre outros aspectos estéticos, ressurgem em diferentes movimentos artísticos, sendo apresentadas e experimentadas de formas distintas. No que se refere ao século XX, talvez aquilo que de algum modo é comum a todas essas manifestações artísticas *“é o fato de poderem ser agrupadas em termos de escolas, estilos e movimentos que definiram suas premissas estéticas em manifestos.”*<sup>13</sup>. E é importante ressaltar que a produção desses manifestos *“tem sido a característica desta Arte Moderna que se desdobra em um movimento contínuo de crítica e autocrítica, de proposições programáticas e aspirações utópicas.”*<sup>14</sup>. Há aqui, portanto, uma busca incessante por um sentido propositivo e profundamente atuante no tempo em todos os rompimentos estéticos produzidos pela arte moderna.

---

<sup>13</sup> ROSA, L. G. Neoconcretismo: Manifesto e Práxis. UnB: Brasília, maio de 2007, p. 24

<sup>14</sup> Idem

No ano de 1954 é criado no Rio de Janeiro um grupo artístico chamado Grupo Frente, constituindo uma espécie de oposição ao movimento concretista que surgia como paradigma artístico desse momento em São Paulo (oposição que se dava sobretudo com o chamado Grupo Ruptura que constituía um núcleo importante da arte concreta em São Paulo). Entre seus integrantes e colaboradores havia pessoas de extrema importância no meio da arte como: Lygia Pape, Aluísio Carvão, Franz Weissman, Mario Pedrosa, além de Lygia Clark e, a partir de 1955, Hélio Oiticica. Nesse momento se inicia uma relação de décadas entre os dois artistas.

O Grupo Frente se extingue já em 1956, mas sua radicalização leva a um movimento estético ainda mais profundo e paradigmático chamado Neoconcretismo. Apesar de não se tratar de um grupo homogêneo, em março de 1959 ocorre a publicação do Manifesto Neoconcreto assinado por sete artistas: Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann e Theon Spanudis (meses depois Hélio Oiticica se juntaria ao grupo); e nessa mesma data ocorre a 1ª Exposição de Arte Neoconcreta no Rio de Janeiro. De poetas a artistas plásticos, o grupo era formado por tendências e questionamentos de naturezas diversas, mas alguns pressupostos os uniam como movimento estético. O ponto de ruptura se dá contra certo racionalismo excessivo na produção da obra de arte, sobretudo por parte de artistas concretistas de São Paulo. Esses artistas neoconcretos *“Defendem o primado da sensibilidade sobre a razão, promovem um novo campo para as experiências expressivas e reafirmam a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo e prático.”*<sup>15</sup>. Parece importante pontuar ainda que

*Ao romper com a oposição entre sujeito e objeto, ao promover a extensão entre artista-obra-público, a manifestação artística neoconcreta se coloca para ser sentida na percepção. Ao contrário de uma atitude essencialmente receptiva, o fruidor torna-se ativo, explora as possibilidades da expressão, do sentimento. A obra é aberta e fala diretamente ao público. (...) Diferentemente da Arte Concreta que, sob os preceitos da abstração geométrica, privilegiava formas e cores puras, sem referência ao mundo da vida, sem*

---

<sup>15</sup> ROSA, L. G. Neoconcretismo: Manifesto e Práxis. UnB: Brasília, maio de 2007, p. 10

*referência à subjetividade do artista, o Neoconcreto estrutura uma nova dinâmica de fruição estética*<sup>16</sup>.

No que se refere ao que a autora chama de nova fruição estética está ligado à participação do espectador na obra, utilizando outros sentidos além da visão para vivenciar a obra, pois estes artistas eram contrários a uma arte “*para ser contemplada e não vivida.*”<sup>17</sup>. É importante, em última instância, acentuar a importância desse movimento para a arte brasileira:

*O neoconcretismo foi responsável pelas principais transformações estruturais no campo das artes visuais no Brasil, como a superação dos suportes tradicionais (pintura e escultura), a proposição de novos meios para a criação artística (objetos, ambientes, apropriações etc.) e uma modificação radical na recepção das obras de arte (participação)*<sup>18</sup>

As obras de Lygia Clark já antecipam aspectos retomados mais profundamente nesse período de sua trajetória artística. Durante a década de 1950, com suas “*Superfícies Moduladas*” e seus “*Contra-Relevos*”<sup>19</sup>, as questões relativas ao suporte do quadro enquanto espaço limitado de proposição se expressam – nestas séries, as figuras geométricas produzidas dentro do quadro se projetam para além de seus limites, retirando a pintura do plano dentro da moldura. A partir dessa fagulha o rompimento é cada vez mais radical: suas obras cada vez mais escapam do quadro e tomam o espaço. O paradigma se dá justamente no ano de 1959, com sua obra denominada “*Casulos*”, precursora da sua série “*Bichos*”<sup>20</sup> iniciada no ano seguinte: esculturas feitas em metal com dobradiças, a obra podia ser manipulada pelo espectador que agora se tornava participante, portanto ativo no processo de significação daquela obra. A proposição artística agora passa a ser vivida em ato, e não mais contemplada passivamente pelo espectador. Para a própria artista, em carta para Hélio Oiticica, essa sua série representaria a abertura de um novo meio de expressão do artista:

*O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si. Sinceramente eu tenho certeza de que os Bichos são*

---

<sup>16</sup> ROSA, L. G. Neoconcretismo: Manifesto e Práxis. UnB: Brasília, maio de 2007, p. 34-35

<sup>17</sup> Ibidem, p. 35

<sup>18</sup> Ibidem, p. 56

<sup>19</sup> Ver: Anexo A e Anexo B

<sup>20</sup> Ver: Anexo C

*isto, sem modéstia e sem exageros. O teu trabalho idem. Quanto ao resto, só Deus sabe...*<sup>21</sup>

Para ela o paradigma se dá justamente na apreensão do tempo: rompimento com o tempo que automatiza o corpo dentro da lógica cronológica-utilitarista hegemônica da modernidade e proposição do tempo enquanto vivência, vetor de imanência no real. Veremos, de alguma maneira, como essas questões e rompimentos são centrais e norteiam toda obra de Lygia Clark a partir de então.

Trajetória relativamente semelhante é a de Hélio Oiticica, ao menos no que se refere a alguns questionamentos centrais que direcionam sua obra. Ao longo dos mesmos anos de 1950 se debruça artisticamente, por toda uma década, em seus metaesquemas<sup>22</sup>, que de algum modo já prenunciam algumas questões que irão percorrer sua obra:

*Como característica geral dos Metaesquemas, percebe-se um interesse pelo movimento, como se os retângulos quisessem sair não só da grade como também da bidimensionalidade, o que é mais evidente em composições que empregam apenas tinta preta e listras, causando um efeito óptico de tridimensionalidade.*<sup>23</sup>

O principal paradigma no sentido de levar a cor e a pintura para tridimensionalidade se dá também no ano de 1959 com suas séries de “*Relevos Espaciais*”<sup>24</sup> e “*Bilaterais*”: placas de madeira de diversas cores penduradas no teto, em distância com a parede, jogadas pelo espaço, como se a pintura tivesse se libertado finalmente dos limites do quadro. O processo se radicaliza ainda mais já a partir de 1960 com seu primeiro “*Penetrável*”<sup>25</sup>, proposição de arte ambiental na qual o espectador se via mergulhado dentro da obra, levando a arte para o campo da experiência vivida e do comportamento. Suas obras a partir desse paradigma serão analisadas mais detidamente ao longo dessa pesquisa.

---

<sup>21</sup> FIGUEIREDO, Luciano. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 35

<sup>22</sup> Ver: Anexo D

<sup>23</sup> BRAGA, P. A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017, p. 51

<sup>24</sup> Ver: Anexo E

<sup>25</sup> A partir dos *Penetráveis* de Hélio Oiticica e de *Caminhando* de Lygia Clark talvez o uso de imagens não se faça mais pertinente, justamente por se tratarem de obras para serem vivenciadas, sejam grandes instalações ou objetos relacionais que, figurativamente, já não possuem sentido algum, sendo as significações da obra resultado da experimentação.

O importante a pontuar aqui é 1959 como um marco para os dois artistas num aprofundamento radical de questões colocadas desde o Grupo Frente e de forma ainda mais contundente com o Neoconcretismo – mais precisamente as questões do suporte quadro e os limites da bidimensionalidade, levando o plano, pouco a pouco, para o espaço, e consequentemente uma nova participação do espectador frente à obra de arte. Aqui vale ressaltar que esse paradigma estético que é rompido pelas obras de ambos os artistas ocorre concomitantemente a rupturas semelhantes nos Estados Unidos:

*O trânsito do plano para o espaço realizado por alguns artistas brasileiros do grupo neoconcreto, na passagem dos anos 1950 para os 1960, é relativamente contemporâneo ao realizado pelos artistas da Minimal Art nos Estados Unidos. Em ambos os casos, instalações ambientais egressas da pintura, e não da escultura, colocaram em evidência a relação entre os trabalhos – definidos como “não-objetos” e como “objetos específicos”, respectivamente – e o espaço envoltório, em processos nos quais a idealidade da forma passou a ser tensionada pela contingência da percepção. Assim, tanto lá quanto cá, o observador se tornou central para a significação dos trabalhos.<sup>26</sup>*

Essas questões serão desenroladas mais profundamente na análise da obra de ambos os artistas ao longo das décadas de 1960-70, mas é possível notar que as dimensões dessa Crise Geral diagnosticada por Lygia Clark em 1964 já remonta, ao menos no campo da estética, aos anos 1950. É interessante notar, a partir das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, uma postura sempre propositiva no que se refere ao diagnóstico de crise da estrutura, propondo sempre, com a superação do quadro enquanto suporte e da arte como objeto a ser contemplado, na direção de uma maior participação sensível e ativa do antigo espectador com a obra de arte – há aqui, mais que apenas um rompimento de paradigma estético, uma implicação cultural ímpar. Posteriormente Hélio Oiticica descreve o que significaria essa arte participativa na sua concepção:

*criação de objetos [...] que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial apreensiva e mergulha de maneira inesperada num subjetivismo renovado, como que buscando raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. [...]*

---

<sup>26</sup> WISNIK, G. Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017, p. 96

*Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial [...]*<sup>27</sup>

Através da vivência, da experiência dentro de uma proposição artística abrangente, a reconstituição de uma subjetividade já naufragada no tempo mecânico. O rompimento com o quadro, em última instância, não se trata de um mero capricho formal de alguns artistas, mas de uma necessidade de expressão própria de um tempo: a morte do plano surge como anúncio de novas estruturas possíveis, ou ao menos assim deveria ser segundo Lygia Clark em carta sem data (porém provavelmente enviada na primeira metade dos anos 1960):

*Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano Já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar. Arte agora é arte de culhões. Quem não os tiver está por fora – o problema já não é absolutamente de figuração. Mondrian é o maior pois foi ele que chegou à falta completa do sentido da figuração.*<sup>28</sup>

O próprio Hélio Oiticica, em texto escrito em 1967 no catálogo “Nova Objetividade Brasileira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (exposição que contém a famosa obra “*Tropicália*” do autor), percebe um rompimento de paradigma decisivo em Lygia Clark no que se refere à participação do espectador na obra de arte e a profundidade dessa ação. Para Oiticica isso se demonstra “*na descoberta, por ela, de que o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na transcendência, surgindo daí o Caminhando*” e essa descoberta de Lygia Clark, segundo Hélio Oiticica, “*culminou numa “descoberta do corpo”, para uma “reconstituição do corpo”, através de estruturas supra e infra-sensoriais, e do ato na participação coletiva*”<sup>29</sup>. Disso parece interessante acentuar, entre outras coisas, a ideia de uma arte imanente, mergulhada na experiência junto à obra, em oposição a uma obra

<sup>27</sup> ROSA, L. G. Neoconcretismo: Manifesto e Práxis. UnB: Brasília, maio de 2007, p. 35

<sup>28</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 33

<sup>29</sup> OITICICA, H. Esquema Geral da Nova Objetividade. 1967b. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 159

de arte transcendente, distante e sacralizada, produzida para ser apreciada de forma passiva – e através dessa arte imanente, uma possível reconstituição da subjetividade de quem participa dessa experiência estética. Sobre a obra “*Caminhando*” de 1963:

*o Caminhando que se compõe de um par de tesouras e uma tira de papel torcida em 180 graus cujas extremidades são coladas de modo a transformar-se em uma fita de Moebius, na qual avesso e direito se tornam indistinguíveis. A obra consiste simplesmente em oferecer ao espectador esses dois objetos, com a instrução de escolher um ponto qualquer da tira para iniciar o corte, evitando incidir sobre o mesmo ponto a cada vez que se completa uma volta na superfície. A tira vai se afinando e encompridando, até que a tesoura não pode mais evitar o ponto inicial. Nesse momento, a tira separa-se em duas, readquire avesso e direito e a obra se encerra.*<sup>30</sup>

Em seu sentido mais forte, a obra é um convite à criação – tornar a subjetividade que participa da experiência artística criadora de sentido. Em outras palavras, “*o ato de criar que se torna obra, work in progress, como a vida.*”<sup>31</sup>. Talvez seja exatamente esse o aspecto paradigmático que Oiticica descreve da obra de Lygia Clark: a obra aberta que na imanência do ato do espectador – e apenas nesse instante – é preenchida de significado; sendo que, esse significado não é algo a se perceber (não se trata de uma forma pura, muito menos um valor ideal que se recobre de uma estética), mas um estado de criação que se pretende engendrar no corpo participante. Nas palavras da própria Lygia Clark:

*A estrutura aí só existe como um suporte para o gesto expressivo, corte, e depois de concluído não tem nada a ver com a obra de arte tradicional. É o estado da ‘arte sem arte’ pois o importante é o fazer que nada tem a ver com o artista, e tudo a ver com o espectador. (...) O ato traz ao homem contemporâneo a consciência de que a poética não está fora dele, mas sim no seu interior*<sup>32</sup>

Talvez seja interessante compreender essa “poética”, que se encontra no interior de cada pessoa (e que pode vir a se manifestar através do ato proposto por *Caminhando*), propriamente como poiésis, ou seja, a substância imanente da criação – logo, reforçando

---

<sup>30</sup> ROLNIK, S. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 12-13.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 13

<sup>32</sup> Idem

a compreensão, a obra de arte de Lygia Clark teria como objetivo fundamental ativar na subjetividade participante sua capacidade criadora imanente. Esse aspecto é absolutamente central na compreensão da obra tanto de Lygia Clark como de Oiticica: produção artística enquanto atuação direta na cultura.

Esse sentido descoberto por Lygia Clark atravessa a obra de Hélio Oiticica, segundo o próprio autor, quando produz o famoso “*Parangolé*”. Oiticica descreve que esse sentido “*nasceu com o Parangolé de uma participação coletiva (vestir capas e dançar)*” e teve como “*principal motor: o da proposição de uma “volta ao mito”*”<sup>33</sup>. Esse aspecto é importante na medida em que descreve o caráter propositivo da obra de Hélio Oiticica. É interessante pontuar que o artista utiliza a “*ideia de “mito”, em chave nietzscheana, como campo de construção histórico-coletiva na medida em que se trataria de reativar e renovar na arte*” e com isso “*transparece a certa influência de Nietzsche – de quem o artista era leitor assíduo – em sua retomada do mito trágico*”<sup>34</sup>. De modo simplificado, essa concepção em Oiticica de “*“volta ao mito”, de modo a incitar a uma fundação desidentitária de um sujeito na arte, pode ser nomeado, simplesmente, como cultura.*”<sup>35</sup>. Em outras palavras, essa proposição artística voltada à produção de um mito, dentro da obra de Oiticica, se refere a uma atuação no âmbito cultural. É fundamental aqui tentar dimensionar o que significa cultura dentro da perspectiva do próprio artista.

Hélio Oiticica se opõe a uma ideia de “cultura brasileira” que de algum modo pudesse ser resgatada esteticamente com o enaltecimento de certos princípios fundamentais da identidade brasileira – tendo em vista que esse era o horizonte para uma parte dos artistas românticos, e em certo sentido até de alguns modernistas. Para ele essa ideia de “*“cultura” é já um conceito morto*”. Ele constrói a ideia de “*raiz-Brasil em oposição à folclorização desse material raiz*”<sup>36</sup>. A crítica que ele faz é justamente que uma ideia de cultura brasileira dentro de certa concepção de identidade nacional levaria necessariamente à folclorização de certos valores tidos como puros e nacionais, deixando o país estagnado em seus próprios elementos violentos e coloniais. Esse

---

<sup>33</sup> OITICICA, H. Esquema Geral da Nova Objetividade. 1967b. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 160

<sup>34</sup> RIVERA, T. Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017, p. 79-80

<sup>35</sup> Idem

<sup>36</sup> Ibidem, p. 82



conceito de Oiticica se configura, segundo ele, como uma raiz-aberta, capaz de produzir a si própria em oposição a essa cultura folclorizada:

*Historicamente, a noção de “raiz” é assim declinada em formações compostas diversas que põem em questão a noção de cultura como origem e fundamento de dados, em prol da “possibilidade aberta de uma cultura”. “A cultura, como é imposta artificialmente, é sempre opressiva, é não-criar que vem com a glorificação do que já está fechado” e, portanto, a arte deve, a bem dizer, ser “anticultura”. Nesta chave, a construção da cultura brasileira pela arte opõe-se à folclorização opressiva, à ideia de “mostrar o que é nosso” para propor a utilização do mesmo material “que seria outrora folc-Brasil” como “estrutura não-opressiva, como revelação de uma realidade minha-raiz”. Subvertendo a ideia de tradição histórica, trataria de “fundar”, na arte, a própria “raiz-Brasil” aberta – e ao fundá-la, trataria também de se apropriar dela (de modo a nela revelar a realidade “minha-raiz”), “autofundando-se” à maneira do que propunha a Área aberta ao mito. Cultura e sujeito se refazem, assim, ao mesmo tempo – e de modo singular – na proposição artística.<sup>37</sup>*

Como é possível perceber, a atuação defendida por Hélio Oiticica no campo que podemos chamar genericamente de cultura se refere à produção efetiva e imanente através das proposições artísticas, que fosse capaz de constituir um meio propício para que os participantes de sua obra se sentissem não apenas parte da obra, mas produtores imanes de sentido – justamente essa reconstituição de cultura e subjetividade concomitantemente. Dessa forma, procurar desenvolver nos participantes o seu lado ativo (em outras palavras, seu lado criador), para que tivessem em suas mãos a capacidade de produzir o meio que os produz – devolver o pincel nas mãos do espectador para que ele possa traçar as texturas e cores que o envolvem.

Decorrente disso, o propósito da obra seria um refundar da subjetividade que experimentasse o acontecimento artístico. Seria então a função de sua obra o despertar desse lado ativo das subjetividades através da experiência com sua obra e desse modo

---

<sup>37</sup> RIVERA, T. Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017, p. 82

*não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc.*<sup>38</sup>

Seria esse aspecto de atuação cultural efetiva que dá sentido à sua concepção de volta ao mito, a produção desse lugar imanente e de participação total do espectador. Com isso ele politiza e potencializa a função de artista, não mais um sujeito apenas atuante como criador de objetos artísticos

*mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim - que o artista "participe" enfim da sua época, de seu povo.*<sup>39</sup>

É na radicalização dessas concepções descritas acima que se dirigem todas suas obras a partir da década de 60, sobretudo quando passa a construir seus primeiros penetráveis e se aprofundar cada vez mais em sua arte ambiental – com ela Oiticica “*transforma a concepção de artista; ele se torna um motivador para a criação*” e redefine a produção estética aprofundando “*a arte como intervenção cultural*” e essa intervenção teria como campo de ação a “*atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social, com que se rompa a distância entre a obra e o espectador*”<sup>40</sup>. Essas proposições ambientais tinham como princípio “*conjugação da reversão artística e o interesse político, enfim, as dimensões ética e estética, (...) a renovação da sensibilidade e a participação coletiva, implicava o redimensionamento cultural dos protagonistas das ações*”<sup>41</sup> – o espectador saindo de sua posição passiva frente ao meio e se tornando, através dessa experiência, propositivo e criador.

---

<sup>38</sup> OITICICA, H. Esquema Geral da Nova Objetividade. 1967b. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 163

<sup>39</sup> Ibidem, p. 165

<sup>40</sup> FAVARETTO, C. O grande mundo da invenção. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017, p. 41

<sup>41</sup> Idem.

Nesse momento novamente podemos ver as obras de ambos os artistas se entrecruzando, ao menos no que se refere seu sentido fundamental: arte enquanto atuação cultural; reconfiguração da subjetividade; intensificação da dimensão criadora de cada subjetividade que participe de suas obras – intensificando, desse modo, a capacidade ativa de cada um em atuar diretamente em seu tempo.

Em 1967, Hélio Oiticica produz uma obra ambiental (fundamental para os movimentos estéticos que estavam sendo experimentados no período) chamada “*Tropicália*”. Ela dá continuidade a um conjunto de obras sensoriais que convidam à participação: seus *Núcleos* e *Penetráveis* do início dos anos 1960, além de seus famosos *Bólides* e *Parangolés*. A obra é basicamente composta de dois *Penetráveis* principais: um ambiente composto por caminhos tortuosos, como uma espécie de labirinto, preenchido de plantas, areia, terra, poemas, televisões, além de capas de *Parangolés*. Era uma obra para ser verdadeiramente penetrada, um mergulhar sensitivo, de pés descalços e corpo aberto sensorialmente. Aqui é necessário pontuar duas das principais influências estéticas dentro das vivências de Hélio Oiticica desde o início dos anos 60: os morros cariocas e a escola de samba Mangueira. Nessa obra é notável a influência das favelas cariocas na arquitetura que Hélio cria. Sobre essa influência o próprio artista revela:

*o ambiente criado era obviamente tropical, como num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando na terra. Esta sensação sentira eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas 'quebradas' de tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro*<sup>42</sup>

Os aspectos sensoriais e participativos são os produtores de sentido da obra. Dentro dos aspectos estéticos e simbólicos há uma série de referências nacionais: mas não há, aqui, uma tentativa de se elencar folcloricamente certos elementos fundamentais da cultura brasileira (ato que o artista chama de *Brasil-diarreia*). Na verdade há um verdadeiro processo antropofágico, uma retomada oswaldiana com uma cara própria, que em alguma medida dará o tom estético dos artistas Tropicalistas que surgem nesse mesmo momento (como poderemos ver a seguir na pesquisa).

---

<sup>42</sup> TROPICÁLIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acesso em: 31 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

Para penetrar mais um pouco nos contornos dessa obra talvez seja relevante descrever a experiência do artista e amigo Wally Salomão com *Tropicália*:

*TROPICÁLIA tem um nível de imersão num mundo homólogo, paralelo ao mundo das favelas, por um lado; (...) é como se fosse um filtro de ascensão sensorial porque você é obrigado a tirar seus sapatos porque você é levado a se limpar do entulho do lixo que ofusca sua sensibilidade (...). Você penetra num cotidiano desoprimido e livre de turvação. Tem sempre essa atitude de tirar os sapatos para sentir brita, pedra, no espaço onde aquilo é construído. Um filtro sensorial que questiona e corrói o exótico enquanto estereótipo. Não é uma orgia de feijoada com caipirinha, o Brasil-diarreia que ele tanto criticava. Não é um espaço submisso ao empírico. É como se fosse a quintessência alquímica do Rio e do Brasil<sup>43</sup>.*

Esse penetrar num espaço desoprimido talvez seja o importante a se acentuar aqui: um mergulho estético-sensorial profundo, tentando produzir uma nova ética, um novo comportamento – em última instância mobilizar no participante sua capacidade ativa de produzir efetivamente a cultura brasileira. É justamente essa concepção de cultura brasileira como raiz-aberta, como algo a ser produzido de forma imanente por seu povo, que de algum modo dimensiona as potencialidades do movimento Tropicalista que se inicia nesse momento.

---

<sup>43</sup> SALOMÃO, W. Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 69

## HÉLIO OITICICA E TROPICÁLIA

*“Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e morrer”*

(Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Antes de tudo é necessário tentar definir o movimento tropicalista em termos gerais: dentro das *“relações entre cultura e política dos anos 60, a produção tropicalista ocupa um lugar especial”*<sup>44</sup>. Disso pretendo acentuar justamente a relação do tropicalismo com cultura e política. Há um forte debate historiográfico que se coloca justamente nesse ponto: há relação da tropicália com política ou se trata apenas de um movimento estético-comportamental? Mais do que o alcance histórico que esse movimento efetivamente teve no final da década de 1960, parece importante ressaltar seus fundamentos e potencialidades – afinal, a eclosão efetiva ou não de um movimento histórico não diz respeito apenas a ele mesmo, mas a um complexo campo de forças que constitui a história.

Aqui se faz necessária uma breve definição conceitual de dois termos fundamentais para se pensar esse processo histórico (além dos demais processos que estão por vir): cultura e política. Ambos os termos têm alcances e definições diversas – a escolha dessas definições deve, de algum modo, propiciar um melhor entendimento dos processos históricos que pretendo abordar. Tendo isso em vista, não se trata aqui de definir de forma definitiva os conceitos, mas apenas fazer o melhor uso possível dos termos dentro daquilo que a pesquisa se propõe.

A cultura, em certa medida, já foi definida dentro dos parâmetros estabelecidos por Hélio Oiticica, a saber: cultura enquanto raiz-aberta, como produção popular imanente, ligada necessariamente à criação (ou produção de mito); em oposição à ideia de cultura folclorizada, como se houvesse dados fundamentais brasileiros a serem revelados e impostos à população como sendo a verdadeira “cultura brasileira”. Desse modo, para se pensar a relação do movimento Tropicalista com a cultura ou produção cultural, parece interessante ler dentro desses termos dimensionados por Hélio Oiticica. Para tentar um aprofundamento possível, essa concepção de cultura que Hélio Oiticica constrói se aproxima muito da concepção de cultura do artista Antonin Artaud (artista

---

<sup>44</sup> COELHO, C. N.P. A tropicália: cultura e política nos anos 60. Tempo Social, 1989, v.1, n.2, p. 173

de extrema importância para Hélio Oiticica, segundo seu amigo Wally Salomão ele gostava de repetir: *"Eu sou filho de Nietzsche e enteado de Artaud"*<sup>45</sup>). Para Artaud a cultura também deveria se fazer em ato, segundo ele era necessário *"insistir na idéia da cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito"*<sup>46</sup>, justamente como sendo a parte ativa e imanente de todos em produzir o meio em que vivem. Com isso, Artaud de forma contundente protesta contra certo tipo de ideia de cultura hegemônica (de modo semelhante às críticas de Hélio Oiticica à cultura folclorizada):

*Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à idéia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão (...). Protesto contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida.*<sup>47</sup>

Cultura, portanto, não como um acúmulo prévio de saberes, práticas e símbolos de um determinado povo que se transmite quase que hereditariamente – pelo contrário, dentro da concepção de Artaud a cultura se manifesta (ou deveria se manifestar) no exercício imanente da vida.

Para além das concepções de Hélio Oiticica, provavelmente sendo diretamente influenciado por Artaud, parece possível dar um passo adiante e trazer novamente o conceito de contracultura. Como já colocado anteriormente, há a percepção de contracultura como sendo uma radical desagregação da cultura, o aprofundamento de uma cisão entre modos de vida imiscíveis, como postulado por Roszak. Esse conflito se configuraria na forma de um antagonismo geracional. Segundo Luiz Carlos Maciel, importante jornalista e colaborador do *pasquim* na década de 1970, o termo contracultura foi popularizado pela imprensa dos Estados Unidos durante os anos 60 para denominar certas movimentações culturais que se opunham radicalmente *"à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente"*<sup>48</sup>. O autor Carlos Alberto Pereira indica duas possibilidades de interpretação do que seria contracultura, a seu ver concepções distintas: contracultura como

---

<sup>45</sup> SALOMÃO, W. Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 101

<sup>46</sup> ARTAUD, A. O Teatro e seu Duplo. Teixeira Coelho (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 2

<sup>47</sup> Ibidem, p. 4

<sup>48</sup> PEREIRA, C. A. O que é contracultura. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 9

sinalizando movimentos históricos de contestação da juventude localizados nos anos 60, mais precisamente ligados ao “movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante”, ou seja, algo que surgiu e findou historicamente naquele momento; e por outro lado, contracultura como um certo tipo de colisão profunda no interior da cultura – colisão essa “de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante” –, manifestada em formas diversas ao longo da história, e que constitui uma “posição de crítica radical em face da cultura convencional” e portanto, entendida desse modo, a contracultura “reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social”<sup>49</sup>. Os autores Ken Goffman e Dan Joy no livro “Contracultura através dos tempos: Do mito de prometeu à cultura digital” de algum modo aprofundam justamente essa segunda concepção exposta por Carlos Alberto Pereira, a saber: contraculturas como rupturas singulares no interior de uma dada cultura hegemônica ou oficial que ocorrem ao longo de toda história. Aprofundam essa concepção na medida em que inserem novas caracterizações para o conceito:

*Nossa definição é a de que a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. Afirmamos ainda que a liberdade de comunicação é uma característica fundamental da contracultura, já que o contato afirmativo é a chave para liberar o poder criativo de cada indivíduo.*<sup>50</sup>

Há muito que se ressaltar aqui: primeiro que, para os autores, contracultura se caracteriza por ter essa dimensão histórica perene, ou seja, algo que de algum modo ocorre por toda história; além disso, se caracteriza por uma capacidade de criação de modos de vida outros em relação à cultura hegemônica; e também se caracterizam por esse contato afirmativo, que libera e replica entre os indivíduos a capacidade de produzirem ativamente esse novo modo de vida. Apesar de defenderem que a principal característica da contracultura é justamente essa afirmação de uma espécie de poder

---

<sup>49</sup> PEREIRA, C. A. O que é contracultura. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 14.

<sup>50</sup> GOFFMAN, K; JOY, D. Contracultura através dos tempos: Do mito de prometeu à cultura digital. Tradução: Alexandre Martins, Ediouro. Rio de Janeiro; 2007, p. 49

individual de criação, vale o aprofundamento do que eles compreendem como indivíduo contracultural:

*O espírito contracultural rejeita apenas aquelas expressões de individualidade que claramente oprimem os outros. (...) A individualidade contracultural não significa puro egoísmo. A individualidade contracultural é uma profunda individualidade, partilhada.*<sup>51</sup>

Assumindo então esse poder individual de criação de um modo de vida distinto da cultura hegemônica como sendo profundamente partilhado e não egoísta, caberia para um melhor entendimento utilizar outro termo que não individualidade. Aqui insistiria em utilizar de forma genérica o termo subjetividade – assumindo que a individualidade é um processo de subjetivação específico entre tantos outros. Essa diferença entre individualidade e subjetividade terá lugar central ao decorrer da pesquisa, e sua definição conceitual mais detida se desenvolverá mais a frente. O importante a pontuar nesse momento é justamente essa noção geral de contracultura como sendo uma tentativa coletiva de produção de um meio de vida outro no interior da história.

No que se refere à política, melhor seria indicar uma forma específica de poder que se desenvolve na modernidade para dar conta dos direcionamentos da atuação política do movimento Tropicalista. Foucault, durante, sobretudo, a década de 1970, dirige sua produção na construção de uma genealogia do poder. Com isso, o autor francês amplia a concepção de poder: com essa ampliação o poder deixa de ser algo restrito à lei e ao aparato jurídico-administrativo de um Estado e se torna algo capilarizado, “*que funciona em rede, que atravessa todo o corpo social*”<sup>52</sup>. Essa ampliação leva ao entendimento importante de que o poder passa a ter seu aspecto produtivo, ou seja, o poder não é apenas e necessariamente “*repressivo, como algo que diz essencialmente “não”*”; *é preciso perceber seu aspecto positivo (...), isto é, o de formação de individualidades e de rituais de verdade.*”<sup>53</sup>.

Na História da Sexualidade Vol. 1, Foucault constata que, a partir da constituição do Estado moderno, o poder, que antes estabelecia seu domínio através do

---

<sup>51</sup> GOFFMAN, K; JOY, D. Contracultura através dos tempos: Do mito de prometeu à cultura digital. Tradução: Alexandre Martins, Ediouro. Rio de Janeiro; 2007, p. 50

<sup>52</sup> DANNER, F. O Sentido da Biopolítica em Michel Foucault. Revista Estudos Filosóficos. n. 4, Minas Gerais, 2010, p. 143

<sup>53</sup> Idem



controle sobre a vida (do controle do “morrer ou deixar viver”) e também através da repressão de certos impulsos humanos, passa a ser *“um poder destinado a produzir forças, a fazê-las crescer e a ordená-las mais do que a barrá-las, dobrá-las ou destruí-las.”*<sup>54</sup>. Em outras palavras, segundo o próprio autor, o poder passa a se dirigir diretamente sobre a vida e seu controle através de exercícios de poder: segundo Foucault, as transformações no capitalismo moderno levam à instituição da *“anátomo-política disciplinar e da biopolítica normativa enquanto procedimentos institucionais de modelagem do indivíduo e de gestão da coletividade”*<sup>55</sup>.

O poder sobre a vida se constitui, segundo Foucault, em dois polos principais: disciplina do corpo no campo subjetivo e domínio do corpo de forma mais generalizada (controle populacional):

*o primeiro (...) centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos — tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anátomo-política do corpo humano. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma bio-política da população*<sup>56</sup>

Justamente esses diversos mecanismos de poder descritos por Foucault que constituem a biopolítica: o poder enquanto produção de subjetividade, por um lado, e enquanto controle populacional do corpo enquanto espécie. A consequência histórica do estabelecimento cada vez mais profundo desse biopoder é uma sociedade mais normatizada e controlada<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> FOUCAULT, M. História da Sexualidade I: a Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1976, p. 128

<sup>55</sup> DANNER, F. O Sentido da Biopolítica em Michel Foucault. Revista Estudos Filosóficos. n. 4, Minas Gerais, 2010, p. 144

<sup>56</sup> FOUCAULT, M. História da Sexualidade I: a Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1976, p. 131

<sup>57</sup> FOUCAULT, M. História da Sexualidade I: a Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1976, p. 135

As mais diversas instituições sociais são criadas e reformadas de forma cada vez mais precisas justamente para constituir uma maior disciplina dos corpos, em vias da constituição de uma subjetividade dócil e passiva, capaz de ser ordenada por essa malha de poder que se consolida socialmente. Essas instituições vão da escola ao hospital psiquiátrico, da igreja até a saúde e a medicina: as mais diversas áreas do saber, instituições, técnicas e avanços tecnológicos podem e são usados a serviço de uma ordem social que se pretende consolidar. A biopolítica para Foucault é justamente quando o poder vai além dessa disciplina dos corpos através, basicamente, de um sistema de punição e passa à dominação populacional através, por exemplo, da natalidade, passando por questões de saúde pública, sexualidade, longevidade, entre outras questões que a partir desse momento (meados do século XVIII segundo Foucault, se pautando historicamente, sobretudo, pelas revoluções Francesa e Industrial) se tornam questões governamentais. Seria possível aprofundar de forma mais satisfatória a concepção de biopolítica no que se refere à produção de verdades e individualidades, mas fugiria do propósito central da pesquisa. O que vale acentuar aqui enquanto conceito de política a se pensar é justamente essa política totalizante, que não se resume apenas ao gerenciamento da circulação de bens e riquezas de uma sociedade ou ao poder que se manifesta através da lei soberana, mas que parte da produção ininterrupta de uma subjetividade hegemônica (disciplinada, dócil e individualizada, em vias de sustentar uma ordem capitalista liberal) e chega até o estágio de controles populacionais através de variadas técnicas de governo cada vez mais sofisticadas – o poder agindo como uma imensa malha de forças que se coloca sobre o campo social e atravessa as variadas relações sociais.

A breve definição conceitual de biopolítica – que descreve uma política totalizante e, mais profundamente, um poder que se dimensiona não como uma substância que alguém ou um grupo concretamente detém, mas que se localiza capilarmente por entre as relações humanas em sua concretude – serve à pesquisa na medida em que amplia consideravelmente os campos de atuação política efetiva. A ação política por natureza, se não localizamos essa dimensão política ampla, se refere, basicamente: a atuações burocrático-institucionais do governo; a atuação por dentro de partidos políticos seja em situação ou oposição; a manifestações de rua, em sua maioria de caráter reivindicativo a algum governo; e mais radicalmente na tomada efetiva de poder, normalmente resultado de enfrentamento armado. Através dessa concepção de

biopolítica e ao desenrolar da pesquisa justamente esses novos espaços de atuação política serão colocados em perspectiva. Veremos como esses fatores podem contribuir para pensarmos o movimento Tropicalista no Brasil.

Estabelecer um marco de início do Tropicalismo se mostra uma tarefa ineficiente se pensamos a pluralidade do movimento – ao menos se assumimos a concepção de que o Tropicalismo se caracteriza como um movimento estético-cultural plural, tendo atuações em diversos campos da estética brasileira. Desse modo parece interessante trabalhar com a concepção de que houve diversos momentos iniciais do Tropicalismo no ano de 1967: concebendo a ideia de que esse movimento estético-cultural atua na música (sem dúvida onde o movimento ressoa de forma mais abrangente no período), no teatro, no cinema e nas artes plásticas em geral. Com isso podemos estabelecer quatro eventos fundamentais de início do Tropicalismo:

*Geralmente, seus eventos fundadores são localizados em 1967, embora o Tropicalismo, como movimento assim nomeado, tenha surgido no começo de 1968: na música - sua maior vitrine – através das inovadoras propostas de Caetano e Gil, no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967. No teatro, com as experiências seminais do Grupo Oficina, ou seja, as montagens d' O Rei da Vela e de Roda Viva. No cinema, acompanhando a radicalização das teses do Cinema Novo, em torno do lançamento de Terra em Transe, de Glauber Rocha. Não poderíamos deixar de citar as experiências das artes plásticas, sobretudo as elaboradas por Hélio Oiticica, área menos reconhecida pelo grande público, apesar de ter sido o campo onde a palavra Tropicália ganhou significado inicial, adquirindo as feições gerais que mais tarde a consagrariam.<sup>58</sup>*

Os anos que precedem o início do Tropicalismo são marcados, no campo cultural, por uma forte ebulição de radicalizações estéticas dimensionando questões artísticas (referidas, sobretudo, às inovações das vanguardas artísticas e suas experimentações posteriores), questões nacionais e a emergente indústria cultural que surge no Brasil. Entre essas movimentações há, ao menos, um ponto comum: “a crise

---

<sup>58</sup> NAPOLITANO, M; VILLACA, M. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. Rev. bras. Hist. 1998, vol.18, n.35, p. 2

*terminal do "nacional-popular" como eixo da cultura e da política*"<sup>59</sup>. E dentro desse contexto histórico, o tropicalismo surge como *"a face positiva, prospectiva e culturalmente inovadora, do processo histórico marcado pelos "impasses" catalizados pelo golpe militar de 1964."*<sup>60</sup>. Nessa perspectiva o Tropicalismo surge em dois canais fundamentais: por um lado há uma face propositiva e engajada, por outro uma face de recusa e expressão de uma crise, ao compreender que o Tropicalismo surge

*Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica do comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise.*<sup>61</sup>

Com isso parece interessante ressaltar que a recusa da tomada de poder e de certas práticas de luta de uma "esquerda clássica" não significa, em hipótese alguma, uma ausência de engajamento político. Na verdade o que se configura é justamente um alargamento desse campo, com novas vias de atuação política – em consonância com outros movimentos contraculturais emergentes no período. Nesse sentido, o *"tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o aqui e agora, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente"*<sup>62</sup>. Com isso, o campo propositivo do Tropicalismo se configura justamente num espaço de *"radicalização da crítica comportamental"* e *"um novo tipo de atuação"* que tem como foco uma *"intervenção múltipla, "guerrilheira", diversificada e de tom anarquista nos canais do sistema"*.<sup>63</sup>.

Antes de prosseguir, parece importante ressaltar os limites de se pensar o Tropicalismo como um movimento unívoco ou como um *"movimento artístico-ideológico coeso, que se abrigou sob o leque tropicalista"*. Isso nos levaria a uma visão imprecisa sobre o movimento tendo em vista que *"o que se chama de Tropicalismo pode ocultar um conjunto de opções nem sempre convergentes, sinônimo de um*

---

<sup>59</sup> NAPOLITANO, M; VILLACA, M. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. Rev. bras. Hist. 1998, vol.18, n.35, p. 2

<sup>60</sup> Idem

<sup>61</sup> HOLLANDA, H. B. de. Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo, Brasiliense, 1980, p. 63 - 64

<sup>62</sup> Ibidem, p. 70

<sup>63</sup> Ibidem, p. 71

*conjunto de atitudes e estéticas que nem sempre partiram das mesmas matrizes ou visaram os mesmos objetivos.”*<sup>64</sup>. Nesse prisma que constitui o que veio a ser o Tropicalismo, a dificuldade do historiador é justamente “*entender os diversos sentidos e tradições da "geléia geral" tropicalista e estabelecer com rigor as temporalidades em jogo e o papel singular de cada protagonista e de cada campo de expressão.*”<sup>65</sup>.

Para iniciar um melhor entendimento histórico do Tropicalismo, parece fundamental compreender, ainda que de forma embrionária, os quatro marcos iniciais supracitados: no cinema, no teatro, na música e nas artes plásticas (principalmente com Hélio Oiticica). Parece interessante, de início, enaltecer o impacto do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha na produção cultural do período, sobretudo nas produções tropicalistas. Há quem diga, inclusive, que “*o filme de Glauber Rocha obteve uma repercussão até hoje não repetida por nenhum filme brasileiro*”<sup>66</sup> (repercussão essa não apenas dentro da produção cultural, mas também dentro da militância política). É importante situar que, em seu lançamento em 1967 foi “*proibido em todo o território nacional por ser subversivo e irreverente com a Igreja Católica*”. A condição imposta a Glauber Rocha para que o filme seja liberado pela censura é “*dar um nome ao personagem do padre no filme*”<sup>67</sup>, e o diretor acata.

O filme se passa em uma região tropical fictícia denominada Eldorado – segundo próprio diretor, essa escolha se dava pelo seu interesse não apenas no Brasil, mas por toda América Latina (em última dimensão, seu interesse por todo chamado Terceiro Mundo) – e retrata as tensões e embates políticos que convulsionam essa região. Para além de seu cosmopolitismo terceiro mundista, é perceptível que o filme é uma “*alegoria do golpe militar de 1964 e das reações, dúvidas e agonias do intelectual de esquerda que se vê impotente diante desse contexto*”<sup>68</sup>. Esses aspectos ficam claros no enredo do filme: temos como trama central o embate entre a figura autoritária de Dom Porfírio Díaz, que toma o poder com a ajuda de um grande capitalista que é dono da indústria de comunicação da república de Eldorado Júlio Fuentes, e o populista de esquerda Dom Felipe Vieira. Entre esse embate político temos o personagem principal

---

<sup>64</sup> NAPOLITANO, M.; VILLACA, M. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. Rev. bras. Hist. 1998, vol.18, n.35, p., p. 4

<sup>65</sup> Ibidem, p. 10

<sup>66</sup> RAMOS, A. F. Terra em transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. Fênix Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n. 2, 2006, p. 5

<sup>67</sup> PRYSTHON, A. A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo. Galáxia, São Paulo, v. 2, n. 4, 2002, p. 168.

<sup>68</sup> Idem

Paulo Martins, um “*intelectual com nuances de guerrilheiro, extremamente ambíguo, em crise ideológica, um “sem-lugar”*”, que tem sua ambiguidade expressa ao ser um “*intelectual de origem burguesa dividido entre a guerrilha revolucionária e a poesia, as armas e os livros*”<sup>69</sup>. Como solução final, o personagem encontra saída na violência, pois para assumir o poder, segundo o próprio personagem, é necessária uma luta violenta. Mas ao final há um “*duplo fracasso: não há poesia, a revolução não se concretiza*”<sup>70</sup>. Sobre esses elementos:

*Terra em Transe transforma a angústia e a revolta do intelectual de classe média brasileiro (representado no filme pelo personagem Paulo Martins) em carnavalização. Além do tratamento alegórico e violento sobre a política brasileira (ou terceiro-mundista em geral), o filme também é uma reflexão sobre as relações entre arte e política, na medida em que delinea e questiona o papel transformador da poesia na sociedade (Paulo Martins, sendo poeta, é utilizado no filme como sinédoque de todos os artistas)*<sup>71</sup>

Esse filme é posicionado por alguns autores como sendo um dos marcos de uma terceira fase do Cinema Novo. Essa fase tem como característica principal “*ampliar a carnavalização do final de Terra em Transe para transformá-la no tropicalismo e revisitar a antropofagia*”<sup>72</sup>. Veremos adiante como alguns desses elementos contidos em *Terra em Transe* são fundamentais no Tropicalismo enquanto movimento estético-comportamental – não assumindo aqui a visão de que *Terra em Transe* é uma das causas do Tropicalismo, mas uma parte e de algum modo uma resposta estética às questões próprias daquele período histórico, e que se revelam de modo semelhante em outras produções artísticas. Porém, como já colocado anteriormente, a influência de Glauber Rocha e *Terra em Transe* para os artistas e produtores culturais da época é ímpar. Caso exemplar dessa influência se expressa no dramaturgo e diretor de teatro José Celso Martinez Correa que diz abertamente ter sido “*violentamente influenciado por Terra em transe*”<sup>73</sup>. Essa influência é decisiva no que se refere principalmente ao

---

<sup>69</sup> FERREIRA, B. M. Invenção em trânsito/transe: Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Tropicália. Florianópolis, UFSC, 2013, p. 30

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> PRYTHON, A. A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo. Galáxia, São Paulo, v. 2, n. 4, 2002, p. 169.

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> RAMOS, A. F. Terra em transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. Fênix Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n. 2, 2006, p. 7

papel do artista e produtor cultural na sociedade, em vias de transformações históricas profundas a partir do fazer artístico. Na montagem de Zé Celso em *Rei da Vela* essa influência é direta e expressa por ele e por atores da peça, além da peça ter sido dedicada a Glauber Rocha.

Com isso podemos passar para o segundo marco importante do Tropicalismo, no teatro. Nesse campo temos como fundamentais as montagens do Teatro Oficina, sobretudo as montagens de *O Rei da Vela* (1967) e *Roda Viva* (1968). O modernista Oswald de Andrade escreve no ano de 1933 (e veio a ser publicada apenas em 1937) a peça *O Rei da Vela*, que foi encenada pela primeira vez justamente por Zé Celso no Teatro Oficina em 1967 – essa demora se explica tanto por censura do governo Getúlio Vargas no período, como por falta de interesse de companhias teatrais para montar a peça. A relação do movimento Tropicalista nascente com a antropofagia oswaldiana será aos poucos esmiuçada, mas ela tem claramente seu primeiro contato direto justamente nessa montagem. Veremos como essa relação se configura muito mais como uma ressignificação e, em certo sentido, aprofundamento da antropofagia modernista, do que um mero resgate estético-cultural.

O texto original de *O Rei da Vela* já é marcado por seu caráter subversivo em relação a diversas temáticas como homossexualidade, religiosidade e outros aspectos comportamentais, mas confere claramente suas principais críticas à modernidade nascente no Brasil devido, entre outras coisas, à industrialização getulista dos anos 30, como claro resultado de submissão brasileira a interesses estrangeiros. Zé Celso, diretor da peça, revela a dificuldade de montar o texto de Oswald de Andrade dentro dos limites do teatro brasileiro daquele período. Segundo Zé Celso a narrativa cruel e antropofágica de Oswald de Andrade

*se inspirava numa utopia de um país futuro, negação do país presente, de um país desligado dos seus centros de controle externo e consequentemente do escândalo de sua massa marginal faminta. Para captar essa totalidade era preciso um superesforço. Tudo isso não cabia no teatro da época, apto somente para exprimir os sentimentos*

*brejeiros luso-brasileiros. Era preciso reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro*<sup>74</sup>

Dessa forma, graças ao contato com o texto de Oswald, o Teatro Oficina se viu obrigado a tentar reconstituir os limites do teatro brasileiro no período, no que se refere à forma e conteúdo, para dar conta da força revolucionária da antropofagia oswaldiana. Com isso, segundo próprio Zé Celso, *O Rei da Vela* acabou se tornando uma espécie de manifesto do Oficina para comunicar o que ele chama de “*chacriníssima*<sup>75</sup> *realidade nacional*” – concepção essa que se aplica, de certo modo, ao movimento Tropicalista como um todo. Com isso, essa obra amplia a atuação cultural no Brasil (de forma mais específica no teatro, mas tendo reverberações claras em outras produções estéticas). O texto ter sido encenado pela primeira vez 30 anos depois tem consequências diretas na montagem, associando o texto original ao tempo em que estava sendo montado, ao conturbado período dos anos 60, pós golpe civil-militar de 1964. Sobre isso, Zé Celso escreveu: “*tudo fez com que captássemos as mensagens de Oswald e as fizéssemos nossas mensagens de hoje. Comunicação de nossa visão de realidade brasileira e de novas formas que o teatro deve inventar para captá-la*”<sup>76</sup>. Portanto, para além da composição e crítica presentes no texto original, parece interessante pensar a peça em sua montagem de 1967 e sua relação direta com o contexto histórico: sua recepção no período, sua dimensão na produção cultural e consequentemente sua importância para o movimento Tropicalista.

De início, vale destacar que, em questão de impacto no cenário político, o Teatro Oficina não teve, no que se refere à recepção de suas montagens, “*mesma recepção que as atividades do Teatro de Arena, especialmente, em relação à politização e às*

---

<sup>74</sup> RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R. Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade. Confluenze. Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bolognav.4, n.2, 2012. p. 134

<sup>75</sup> O termo “chacriníssima” se refere à experiência dos programas do apresentador Chacrinha na TV, percebendo no apresentador algo que esteticamente poderia ser compreendido justamente como resultado de um tipo de antropofagia oswaldiana, de elementos exógenos à realidade brasileira, entremeados a elementos profundamente nacionais, produzindo uma síntese singular. É interessante perceber a relação direta do apresentador com diversos artistas tropicalistas (e também artistas não tropicalistas): alguns deles participavam de programas do Chacrinha com alguma frequência (inclusive o próprio Hélio Oiticica, que em carta revela ter participado como jurado no final dos anos 60); a homenagem de Gilberto Gil para o apresentador na canção “Aquele Abraço”; Lygia Clark em carta para o Hélio Oiticica, ao criticar a TV francesa diz fazer falta um Chacrinha; entre outras relações.

<sup>76</sup> RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R. Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade. Confluenze. Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bolognav.4, n.2, 2012, p. 135



*intervenções no debate político da época*”<sup>77</sup>, por mais que a qualidade estética das peças fossem reconhecidas. Mas é notável o impacto que a peça teve dentro do cenário cultural, sendo fundamental para a radicalização estético-comportamental do Tropicalismo.

Pensando especificamente a montagem de *Zé Celso* em 1967 no Teatro Oficina, já traçamos os dois marcos fundamentais para a produção estética da peça, a saber: *“impacto que o filme Terra em transe teve entre os integrantes do grupo, ao lado da recuperação de Oswald de Andrade e de seus escritos para os debates da década de 1960”*<sup>78</sup>. Além disso, esse período do Teatro Oficina é marcado por novas referências, sobretudo de Antonin Artaud e Bertolt Brecht<sup>79</sup>. Isso implica uma politização das montagens tanto em forma (figurinos, atuações, relação com o público, forma de construir o espaço, etc...) como em conteúdo. Desse modo, não é exagero dizer que *“O rei da vela transformou o cenário teatral, pelo menos no eixo Rio-São Paulo, na medida em que construiu um outro olhar para o processo histórico e cultural no Brasil”*<sup>80</sup>.

Uma crítica ácida e carregada de ironia à ascendente burguesia industrial brasileira e sua submissão ao capital estrangeiro, aliados a uma nova atitude cênica e ocupação do palco (já influenciados diretamente pelo Teatro da Crueldade de Artaud, além do conceito de Gestus de Bertolt Brecht<sup>81</sup>) tornam a obra paradigmática ao cenário teatral da época. Sobre esse aspecto é possível dizer que

*temas como exploração do capital estrangeiro, burguesia subserviente, aliança entre latifundiários e industriais foram construídos, tanto no texto quanto cenicamente, com irreverência e distanciamento, o que possibilitou a exacerbação da ironia e do deboche. Momentos da encenação, bem como soluções relativas à interpretação dos atores, aos cenários, aos figurinos e à maquiagem,*

---

<sup>77</sup> RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R. Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade. Confluente. Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bolognav.4, n.2, 2012, p. 137.

<sup>78</sup> PATRIOTA, R. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. Revista História, São Paulo: v.22, n.1, 2003, p. 137

<sup>79</sup> Ibidem, p. 145

<sup>80</sup> Ibidem, p. 146

<sup>81</sup> Ibidem, p. 142

*foram apontados como estratégias de desnudamento da realidade brasileira*<sup>82</sup>

José Celso, ao pensar a efetividade política do teatro, acreditava ser necessário travar “*uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil*”<sup>83</sup>. Isso insere as montagens do Teatro Oficina dentro de posições abertamente contraculturais no período – sendo talvez esse o aspecto principal que poderia unir os artistas tropicalistas. Temos, portanto, o embrião do que viria a ser uma rede articulada de artistas diversos em torno de algumas questões comuns, sobretudo no que se refere a produções críticas à cultura hegemônica, em vias de criar de forma imanente a cultura brasileira.

Essas influências e intersecções entre as produções artísticas culturais do período dão o tom do que viria a ser, em última instância, o movimento Tropicalista. Segundo Zé Celso:

*O Rei da Vela deu-nos a consciência de pertencermos a uma geração. Pela primeira vez eu sinto isso. Há uma geração que vai começar a intercambiar, começar a criar (...). Fico satisfeito de Caetano Veloso ter escrito que agora compõe “depois” de ter visto O Rei da Vela*<sup>84</sup>

Esse aspecto começa a dar total dimensão de que não se tratava apenas de produções artísticas isoladas, mas como dito pelo próprio Zé Celso uma geração de artistas e produtores criando e se relacionando entre si, em vias de algo maior que de algum modo tocava a todos esses artistas em diversas áreas da produção estética. Com isso retomamos a ideia já colocada de que o Tropicalismo não era um movimento homogêneo e organizado, mas um enorme campo de produção estética que intercambiava diversos artistas durante o mesmo período.

Desses intercâmbios e influências artísticas do período, já acentuamos como Glauber Rocha foi fundamental para as montagens do Teatro Oficina (sobretudo de Zé Celso) a partir de então. Agora podemos também pontuar como ambos artistas foram determinantes para as produções musicais que surgem ali, tendo como sua principal figura articuladora Caetano Veloso, junto de Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os

---

<sup>82</sup> PATRIOTA, R. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. Revista História, São Paulo: v.22, n.1, 2003, p. 145

<sup>83</sup> Idem

<sup>84</sup> RAMOS, A. F. Terra em transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. Fênix Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n. 2, 2006, p. 8

Mutantes – além da relação direta desses músicos com poetas fundamentais para o Tropicalismo como Torquato Neto, Capinam, e os poetas concretistas.

O marco fundamental da cena musical do tropicalismo foi o III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de outubro de 1967. O festival teve como canção vencedora *Ponteio* do compositor Edu Lobo, e teve como uma das canções mais marcantes (por ter sido aclamada e cantada por todo o público) *Roda Vida* de Chico Buarque. Apesar dessas duas canções emblemáticas, o que tornou essa edição do festival da música popular importante historicamente foram, sobretudo, as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Caetano Veloso apresentou, junto a banda de rock argentina Beat Boys, a canção *Alegria Alegria*. Musicalmente se trata de uma marchinha que, com o tempero da guitarra elétrica e do sintetizador psicodélico, mescla agressividade e suavidade. O som convoca o ouvinte a marchar, preservando em seu passo a dança junto à rebeldia, na mistura do rock com a marchinha à brasileira (temos aqui novamente a antropofagia oswaldiana, já presente em *Terra em Transe* e *Rei da vela*, e que surge aqui nesse uso de elementos sonoros externos, vinculados principalmente ao rock inglês e norte-americano, junto das sonoridades brasileiras). A letra constitui um variado mosaico de referências que são enunciadas sempre ao redor da expressão afirmativa “eu vou”. Nesse complexo mosaico se expressa um cenário vasto, que cabe ícones e objetos pop da época como “Coca-Cola”, “Brigitte Bardot” e “televisão”, junto de referências ao violento campo político brasileiro do período como “crimes”, “guerrilhas” e “fuzil”: nessa aparente desconexão de referências se expõe um vasto campo de forças que permeia o período cultural do país. A música se encerra em êxtase, com Caetano aos gritos clamando: “*Eu quero seguir vivendo, amor/ Eu vou/ Por que não?*”. O desejo com aspirações contraculturais, junta à estética musical arrebatadora para a estrutura da música brasileira do período, além da letra-mosaico que se desenrola ao redor da marchinha: esses constituem algum dos elementos da inovação musical tropicalista – e são justamente esses elementos que fazem com que a canção seja fervorosamente amada e odiada durante o período. Para compreender o impacto dessa canção é valioso pontuar que em julho de 1967 ocorreu em São Paulo a chamada *Passeata contra a Guitarra Elétrica*, marcha que contou com importantes artistas do período (entre eles Elis Regina, Edu Lobo, Zé Ketí, Jair Rodrigues e até mesmo Gilberto Gil) que se opunham à utilização da guitarra elétrica dentro da música brasileira, procurando defender uma música verdadeiramente brasileira e sem

contaminação da música norte-americana. Essa passeata, ocorrido meses antes (e já naquele período repudiada por alguns artistas, em especial Caetano Veloso e Nara Leão), dimensiona o contexto estético-musical brasileiro no período. Isso explica alguns aspectos da rejeição de boa parte do público à apresentação de Caetano Veloso durante o festival.

Outro aspecto fundamental da apresentação de Caetano a ser referido é seu figurino: em um festival onde quase todos os artistas se apresentavam com smokings e roupas de gala, ele trajava um conjunto quadriculado relativamente informal, além de seus cabelos despenteados e sua postura confusa no palco (boa parte da apresentação com a mão na cabeça) – esses elementos serão cada vez mais utilizados nas apresentações de Caetano Veloso a partir de então, as roupas irreverentes e a utilização performática do corpo dentro do palco.

No mesmo festival Gilberto Gil apresenta a canção *Domingo no Parque* com a banda de rock Os Mutantes. A música também conta com uma estética musical inovadora com arranjo do maestro Rogério Duprat. Além do trio de rock e do violão de Gilberto Gil, a canção conta também com uma orquestra. A base principal da música se dá em torno da cadência de um berimbau, trazendo a sonoridade da capoeira. A música também carrega a agressividade dos mutantes, além de diversas mudanças no arranjo ao longo da música, trazendo a sonoridade de vanguarda. A música se dá em torno de uma narrativa trágica entre três personagens, e as variações sonoras confluem perfeitamente com as variações que ocorrem dentro da narrativa, constituindo uma estrutura musical verdadeiramente diferenciada para o período. No que se refere à questão comportamental, o destaque sem dúvida vai para Os Mutantes: além das roupas que utilizavam, a presença de palco dos três jovens se diferencia dos demais artistas do festival. Essas duas apresentações constituem definitivamente o marco musical do Tropicalismo.

Enquanto registro, temos o primeiro trabalho dos vários músicos e artistas tropicalistas já no ano de 1968: o álbum-manifesto *Tropicalia ou Panis et Circences*, com participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes, Nara Leão, Capinam, Torquato Neto, contando com os arranjos de Rogério Duprat e a capa produzida pelo artista Rubens Gerchman. É importante pontuar que “*a capa e as*

*músicas produzem conjuntamente uma significação geral, alegórica*”<sup>85</sup>. A capa contém todos os artistas que participam do álbum em trajes e poses distintas em um retrato, e basicamente na “*capa representa-se o Brasil arcaico e o provinciano*”<sup>86</sup>. É importante levar em conta como essa aglutinação antropofágica entre moderno e arcaico constitui um dos cerne do movimento Tropicalista – já no álbum isso se expressa em músicas que trazem o arcaico como *Coração Materno* e *Três Caravelas*; outras que trazem o moderno como *Parque Industrial* e *Baby*; além de músicas como *Enquanto seu Lobo não Vem* e *Panis et Circenses* que “*operam a transição do arcaico ao moderno e vice-versa, indicando projetos de mudança*”<sup>87</sup>.

Há diversas músicas importantes que poderiam ser destacadas nesse álbum, mas uma que já no título constitui um conceito importante para se entender o Tropicalismo é a canção de Torquato Neto e Gilberto Gil chamada *Geleia Geral* (expressão cunhada pelo poeta concretista Décio Pignatari). Ela pode ser vista como “*a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinatória das outras músicas, da capa e contracapa*” e é justamente nela que se “*sobressai a justaposição do arcaico e do moderno, feita numa fusão espaço-temporal*”<sup>88</sup>. A canção tem uma montagem estrutural da letra muito particular: além de traçar vividamente a relação do arcaico e moderno, há também a vulgarização de certo discurso nacionalista. A música se monta sobre uma forma de “*colcha de clichês ufanistas*” que produz um duplo discurso: “*o poeta oficial monta uma imagem do Brasil como um paraíso tropical, e o poeta cantor a desmonta*”<sup>89</sup>. Para essa montagem, há citações e paródias ao longo de toda música quem vão de Gonçalves Dias, passando por Oswald Andrade, João Miramar, Décio Pignatari, Frank Sinatra, até o Hino à Bandeira e Manifesto Antropófago. A música é cantada em tom de alegria por Gilberto Gil, em interpretação emblemática. A música conclama à vivência alegre dentro de um Brasil tropical fictício e, em estruturas satíricas, propõe o movimento e a criação de um novo Brasil real – o país do passado e da tristeza como porto seguro e, segundo a própria canção, o “país do futuro”, país esse que é tanto a promessa vã de futuro da modernidade como a tentativa de se produzir efetivamente um futuro de forma imanente. Portanto a música se deixa marcar por uma ambiguidade caótica, mas propositiva: “*É a mesma dança na sala/ no canecão, na TV/*

---

<sup>85</sup> FAVARETTO, C. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 79

<sup>86</sup> Ibidem, p. 82

<sup>87</sup> Ibidem, p. 87

<sup>88</sup> Ibidem, p. 86

<sup>89</sup> Ibidem, p. 108

*E quem não dança não fala/ Assiste a tudo e se cala/ Não vê no meio da sala/ As reliquias do Brasil*”. O sarcasmo junto a conclamação a dança – dança essa que é não só um prazer momentâneo, mas um despertar de quem apenas assiste em silêncio a dança mórbida na sala. Todo esse mosaico apresentado pela letra de Torquato Neto constitui a Geleia Geral brasileira. Hélio Oiticica (muito amigo de Torquato Neto e de Gilberto Gil), em carta enviada em 1968 para Lygia Clark, destaca a importância de *Geleia Geral*, na visão dele: “Essa letra é magnífica no sentido da imagem, ou imagens que se acumulam e se fundem, de modo aberto, como uma condensação de vivências”<sup>90</sup>.

De modo geral, a música Tropicalista é um mosaico altamente complexo de referências e misturas. No que se refere à forma musical a “mistura é composta de ritmos populares brasileiros e estrangeiros, folclore, música clássica e de vanguarda, ritmos primitivos e Beatles, cancionário nordestino e poesia parnasiana”<sup>91</sup>; já nos que se refere ao conteúdo esse mosaico toma outras proporções:

*Nas canções tropicalistas, mesclam-se o lirismo cotidiano desindividualizado e a proposta de uma subversão social, imbricando-se um no outro, sagrando o cotidiano. Abandonado ao ritmo profuso de imagens, o ouvinte vê emergir, sob forma de sonho, uma “realidade brasileira” alucinada.*<sup>92</sup>.

Aliado a isso, além desses aspectos formais, “a canção tropicalista também se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais”, especialmente performances e utilizações diversas do palco. Os exemplos mais emblemáticos foram protagonizados por Caetano Veloso:

*Caetano, por exemplo, no lançamento do disco Tropicália, travestiu-se, aparecendo de boá cor-de-rosa; para defender É Proibido Proibir usou roupas de plástico colorido, colares de macumba, enquanto um hippie americano promovia um happening, emitindo urros e sons desconexos. Também no programa Divino Maravilhoso, da TV Tupi, aconteciam coisas estranhas, que assustavam o público: organizavam-se ceias na beira do palco enquanto Gil cantava Ora pro Nobis, Caetano apontava um revólver para a plateia enquanto*

---

<sup>90</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 66

<sup>91</sup> FAVARETTO, C. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 64

<sup>92</sup> Ibidem, p. 115

*cantava música de Natal, e até mesmo um velório chegou a ser organizado, com o descerramento de uma placa com o epitáfio Aqui jaz o tropicalismo*<sup>93</sup>.

Isso dava outra dimensão, não musical, para esses artistas, e aproximava o público de suas apresentações musicais.

Como última dimensão, parece interessante relacionar as chamadas músicas de protesto do período com as canções tropicalistas. A música de protesto se caracterizava justamente por suas temáticas de denúncia direta às situações políticas vividas pelo país: seja falando de repressão e autoritarismo, criticando a ditadura militar instaurada em 1964, ou tratando da miséria e desigualdade social do país. Sempre vinculadas, portanto, a temáticas políticas. Musicalmente se utilizavam basicamente do samba ou outras musicalidades regionais brasileiras, muitas vezes recorrendo ao folclore e se bastando ao uso de violão e voz, como em algumas composições clássicas de Geraldo Vandré. Portanto, é possível afirmar que a “*música de protesto nada modificou no que diz respeito à linguagem da música popular*”<sup>94</sup>. Dessa forma podemos perceber e acentuar uma oposição clara em relação às canções tropicalistas:

*Essa caracterização da música de protesto ressalta por oposição a atitude de ruptura do tropicalismo. Este, superando a dicotomia forma-conteúdo, a intencionalidade e a expressividade, instaura uma forma de canção ainda não praticada no Brasil. Ao invés de expressar a realidade, desmonta, pela crítica da linguagem da canção, a ideia mesma de realidade brasileira, e a de tipos característicos – mesmo porque nele não há sujeito. O Brasil não é tratado como essência mítica, perdida – espécie de paraíso devastado. Pela alegorização das inconsistências ideológicas, e pela desmontagem de suas imagens-ruína colecionadas no imaginário, estilhaça-se o Brasil. A prática que dessacraliza essas imagens coincide com a que critica a canção tradicional: a atividade tropicalista opera, portanto, na linguagem da canção, sem que com isso seja recalcado o político.*<sup>95</sup>.

Desse modo, essa oposição se dá sobretudo na forma musical, tendo em vista que o tropicalismo foi propositivo e inovador ao constituir uma nova forma de se expressar

---

<sup>93</sup> FAVARETTO, C. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 34

<sup>94</sup> Ibidem, p. 144

<sup>95</sup> Ibidem, p. 147-148

musicalmente no Brasil. Muitos interpretaram na época (e muitos até hoje em dia) que havia um descolamento entre as canções tropicalistas e os acontecimentos políticos do Brasil. Em uma percepção um pouco mais detida se nota que esse pretenso descolamento não se sustenta ante as produções tropicalistas:

*O trabalho deles foi especificamente artístico, mas a política não estava ausente pois responderam à situação decorrente do movimento militar de 64, ao produzir a linguagem de mistura, que corrói as ideologias em conflito e rompe o círculo do bom gosto ou das formas eleitas, dialetizando a produção cultural.*<sup>96</sup>

O momento de embate mais concreto entre a canção tropicalista e as chamadas músicas de protesto se deu no III Festival Internacional da Canção de 1968. Nesse festival a canção vitoriosa foi *Sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque. A canção venceu mesmo debaixo de vaias, pois a preferida do público foi a aclamada *Para Não Dizer que Não Falei de Flores* de Geral Vandrê que ficou com o segundo lugar, sendo acompanhada em coro por todo o público pela crítica explícita que a canção fazia ao regime militar. Nesse festival também tivemos a apresentação das canções *Caminhante Noturno* dos Mutantes, e de *Questão de Ordem* de Gilberto Gil – música que trazia um arranjo extremamente agressivo e inovador, artista que nessa apresentação foi acompanhado pela banda de Rock argentina Beat Boys. Mas foi na apresentação de Caetano que tivemos o momento mais emblemático. Ele apresentou junto da banda Os Mutantes a canção *É Proibido Proibir* (título e letra fazem alusão aos acontecimentos de Maio de 1968 na França, mais especificamente a uma das pichações famosos dos estudantes franceses) e sofreu uma das vaias mais fortes de todo o festival, fazendo com que sua música não chegasse nem entre as finalistas. Hélio Oiticica descreve o momento da apresentação de Caetano para Lygia Clark em carta de 1968:

*todos gritavam bicha, bicha, bicha, e jogavam objetos, pedaços de madeira nele e nos Mutantes e viravam-se de costas para o palco. Aí os Mutantes também se viraram de costas para a plateia e Caetano parou de cantar e disse as coisas mais dramáticas e profundas que já vi*<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> FAVARETTO, C. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 143

<sup>97</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 72



As imagens desse acontecimento não existem mais, porém o áudio quase todo se encontra no lado B do single de *É Proibido Proibir* de Caetano Veloso. E ali se constituiu uma grande cisão entre os artistas tropicalistas e parte de uma esquerda universitária. Entre os dizeres de Caetano no momento da apresentação podemos destacar: “*Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) A mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! (...) Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!*” encerra de modo irônico o discurso antes de sair do palco junto de Mutantes e Gilberto Gil. Porém, ainda mais contundente foi o momento em que Caetano Veloso compara o público que o viajava com a violência dos grupos paramilitares anticomunistas: “*Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles*”.

Aproveitando esse momento, para compreender a dimensão política do movimento Tropicalista como um todo podemos entender como essas realizações artísticas se confrontaram com o regime civil-militar iniciado em 1964 – dentro do campo de forças que constitui esse período histórico podemos dimensionar o alcance político do Tropicalismo, assim como as suas potencialidades. Afinal, vale ressaltar, “*o grau em que uma determinada cultura foi ou é perseguida depende em grande medida do nível em que aquele movimento pratica o ativismo social explícito e do grau de difusão de sua mensagem*”<sup>98</sup>.

O texto da peça *Roda Vida* (1968) foi escrito pelo compositor Chico Buarque e se tratava de um texto dramaturgicamente simples: mas a partir desse texto José Celso radicaliza de forma aguda sua experimentação teatral no Oficina. Agora constrói uma verdadeira guerrilha cultural no palco, constituindo o que veio a se denominar “Teatro de Agressão”:

*Tratava-se de agressão não no sentido simbólico e/ou figurado, mas uma agressão física e moral ao público, antes acostumado ao belo, ao distanciamento do palco e dos atores e atrizes. Tal público, habituado*

---

<sup>98</sup> GOFFMAN, K; JOY, D. Contracultura através dos tempos: Do mito de prometeu à cultura digital. Tradução: Alexandre Martins, Ediouro. Rio de Janeiro; 2007, p. 53

*a espetáculos com estética tradicional, se depara com o grotesco, o inacabado, com o esteticamente “sujo” e subterrâneo*<sup>99</sup>.

Essa concepção teatral é uma utilização, com matizes tropicais, do chamado Teatro da Crueldade de Artaud. É portanto uma reinterpretação à brasileira do teatro de Artaud, assumindo que a noção de crueldade *aqui “se relaciona aos instrumentos dos quais o teatro pode se valer para abalar as certezas acerca do mundo ocidental e seu olhar para a vida”*<sup>100</sup>. Com essa peça se configura radicalmente o campo de forças, que entra em combate não só culturalmente ou simbolicamente, mas fisicamente: é importante acentuar aqui que o *“elenco foi alvo de violência e ataques de grupos paramilitares tanto na encenação do Rio de Janeiro, quanto na montagem da peça em Porto Alegre”*<sup>101</sup>. Hélio Oiticica, no mesmo ano do acontecido, relata sua indignação em carta para Lygia Clark:

*o terrorismo de direita aqui não está mole: principalmente em relação às produções do José Celso: massacraram os atores de Roda Viva, primeiro em São Paulo depois em Porto Alegre: destruíram tudo, inclusive atiraram uma das atrizes nua no meio da rua; um dia desses matam alguém. Conclusão, José Celso parou os ensaios de Galileu do Brecht*<sup>102</sup>

É importante ressaltar que a peça sofreu esses ataques por pessoas do chamado CCC (Comando de Caça aos Comunistas), e essa violência ocorreu antes da emissão do AI-5, que tornaria o ambiente político e cultural ainda mais tenso. Nessa mesma carta de Hélio Oiticica, escrita em outubro de 1968, ele revela outros momentos de tensão com as forças da ditadura militar. O primeiro deles é a censura de um artigo poético que escreveu para revista O Cruzeiro, em que segundo ele: *“nada posso dizer, fui censurado”*<sup>103</sup>. Além disso, ainda relata uma interdição no show dos artistas tropicalistas:

*resolveram interditar o show que Caetano e Os Mutantes (geniais) estavam fazendo na Sucata por cauda daquela minha bandeira “Seja*

---

<sup>99</sup> GOMES, A. F. COSTA M. P. Teatro da Agressão: A Guerrilha Artística “Combativa e Combatida” na Obra de José Celso Martinez Correa. Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2014, p. 100

<sup>100</sup> Idem

<sup>101</sup> Idem

<sup>102</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 45

<sup>103</sup> Ibidem, p. 46

*marginal, seja herói*”<sup>104</sup> que o David Zingg resolveu colocar no cenário perto da bateria no show: um imbecil do DOPS interditou e Caetano, no meio do show, ao cantar *É proibido proibir* interrompeu para relatar o fato, no que foi aplaudido pelas pessoas que lotavam a boate<sup>105</sup>

A partir de então o clima de medo e tensão dentro do cenário cultural brasileiro só tende a aumentar, até os vários exílios políticos que ocorrem a partir do AI-5. Hélio Oiticica já expressa esse clima em carta enviada em novembro de 1968 para Lygia Clark, contando de sua experiência no apartamento de Gilberto Gil em São Paulo, revelando: “*cada vez que tocam a campainha tem-se que olhar de uma vigia pela outra porta para ver quem é, pois ele tem recebido telefonemas chatíssimos e a ameaça paira permanentemente.*”. Já no final desse mesmo mês, com o clima de medo constante que estava vivendo no Brasil, ocorre o autoexílio de Hélio Oiticica em Londres, aonde vai também buscar um maior espaço e interesse por suas proposições artísticas.

No Brasil, o medo se torna ainda maior em dezembro, já com o AI-5, quando Hélio Oiticica revela sua preocupação com Rogério Duarte, artista de enorme importância e envolvimento com o Tropicalismo, em carta para Lygia Clark: “*Será que ele foi preso na tal blitz fascista? Torquato está agonizado pois a mulher dele até agora não deu sinal de vida, e como ele é fichado pelo exercito, desde 64, talvez a tenha pegado pra dar conta dele*”<sup>106</sup>. Mais adiante se sabe que de fato Rogério Duarte foi preso junto ao seu irmão Ronaldo Duarte, iniciando um forte movimento da cena cultural brasileira pela liberdade dos irmãos Duarte. Nessa mesma carta Oiticica já revela interesse de Gilberto Gil em ir para Londres em breve, além de expressar seu medo com os amigos e artistas que ainda ficaram no Brasil:

---

<sup>104</sup> É interessante citar que a famosa bandeira serigrafada “Seja marginal, seja herói” de Hélio Oiticica traz a imagem de Alcir Figueira da Silva que, após assaltar um banco e perceber que a polícia teria o alcançado, se suicida para não ir para a prisão. Essa produção se insere em um período onde Hélio Oiticica se interessa por pessoas (segundo sua própria denominação) marginais. Além dessa bandeira com a foto de Alcir Figueira após se suicidar, que se tornou tão famosa principalmente após o ocorrido no show de Caetano descrito, há também a homenagem concretizada em 1966 no seu Bólido-caixa nº 18 ao Cara de Cavalo (alcunha de Manoel Moreira, acusado de matar o detetive Milton Le Cocq em 1964, e que foi morto um mês depois pelo esquadrão da morte chamado justamente Esquadrão Le Cocq, criado inicialmente para se vingar da morte do detetive).

<sup>105</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 50

<sup>106</sup> Ibidem, p. 88

*Gilberto Gil virá a Londres bem na época da minha exposição, isto é, se não estiver preso (disseram que Caetano está, será verdade?, pois nos jornais que li na Varig nada consigo saber, estão censurados!)*<sup>107</sup>

No dia 27 de dezembro, Gilberto Gil e Caetano Veloso são de fato presos: dentre os vários motivos citados para a prisão há desrespeito e profanação do hino nacional, subversão a ordem e além de, segundo os militares, incitarem a população a se colocarem contra o regime. Os dois só saem da prisão em fevereiro de 1969, e já em julho do mesmo ano ambos se exilam em Londres (e voltam definitivamente apenas em 1972), mesmo local que se encontra Hélio Oiticica.

Todo esse cenário de tensão, a forma como diversos artistas relacionados ao Tropicalismo são perseguidos e presos pelo regime militar, as experimentações estéticas profundas que, se compreendidas em sua máxima potencialidade, revelam um confronto cultural de grande magnitude, colocando em questão tudo aquilo que se convencionava chamar de cultura oficial; todos esses elementos juntos demonstram um complexo campo de forças que, além de demonstrar seu alcance cultural – na medida em que o Tropicalismo, dentro dos poucos preceitos que o constituem como movimento, pretende de forma imanente produzir uma cultura outra, nos termos que Hélio Oiticica coloca como raiz-aberta – também demonstra de forma contundente sua atuação política, na medida em que coloca como questão fundamental e atua no embate frente ao regime instaurado no país no momento. Essa atuação política é múltipla e ampla: se demonstra no aprofundamento do sentido estético revolucionário que o movimento, grosso modo, se impõe; se demonstra nas práticas comportamentais, sobretudo de artistas como Caetano Veloso, José Celso, Torquato Neto e também Hélio Oiticica, que na prática cotidiana procuram revolucionar seus gestos e movimentos, em vias de alargar os modos de se comportar e se colocar no mundo; se demonstra na luta concreta desses artistas contra o regime, levando, como já dito, à perseguição e prisão. Esses aspectos, que poderiam ser ainda mais detidamente desdobrados, caracterizam o movimento como sendo contracultural, dentro dos termos que se procurou dimensionar aqui – consequentemente as atuações do chamado movimento Tropicalista ampliam significativamente os meios de atuação política, abrindo brechas nessa luta biopolítica: assumindo que o poder não é só, no caso brasileiro do período, um regime autocrático que tem práticas violentas de Estado, mas também um modo hegemônico de

---

<sup>107</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 90

subjetivação que em última instância produz incessantemente um tipo de subjetividade automatizada e individualizada, as práticas estéticas tropicalistas se dirigem na tentativa radical de produzir e espalhar subjetividades outras: e nesse sentido a obra de Hélio Oiticica e sua concepção de participação ativa, além da sua antiarte enquanto atuação direta na cultura são as expressões mais radicais desse embate.

Aqui, em última instância, cabe a possível indagação: não terá sido o movimento Tropicalista resultado de uma constatação de crise generalizada da expressão – de natureza igual ou semelhante a que Lygia Clark identifica em carta para Hélio Oiticica anos antes? Não será um sentimento coletivo de sufocamento, ou de restrição das possibilidades de criação (e consequentemente restrição das possibilidades de transformação da subjetividade e da cultura), que faz com que diversos artistas brasileiros, de diversas áreas de atuação estética, procurem ampliar profundamente os espaços de produção artística naquele período? Valeria ressaltar, nesse sentido, que *“o apego contracultural à mudança e à experimentação inevitavelmente leva à ampliação dos limites da estética e das visões aceitas”*<sup>108</sup>. E com estas questões, carregadas de algumas inferências, poderemos passar a pensar Lygia Clark e os ocorridos na França nesse mesmo período.

---

<sup>108</sup> GOFFMAN, K; JOY, D. Contracultura através dos tempos: Do mito de prometeu à cultura digital. Tradução: Alexandre Martins, Ediouro. Rio de Janeiro; 2007, p. 52

## LYGIA CLARK E MAIO DE 1968

*“É preciso matar o polícia que existe dentro de cada um de nós”*

*“Aquele que fala de revolução sem querer mudar a vida cotidiana, este tem um cadáver na boca”*

(Muros da Sorbonne, 1968)

Nesse mesmo período em que no Brasil se desenrola o regime militar, tendo como uma espécie de guerrilha cultural o movimento Tropicalista emergente, Lygia Clark já se encontra em Paris. Por mais que se mantenha em contato direto com diversos artistas e pessoas envolvidas no meio tropicalista (ou no meio cultural brasileiro como um todo), e por mais que seja uma artista de extrema importância para muitos participantes desse movimento em diversos sentidos, a verdade é que, devido a enorme distância, Lygia Clark se manteve um pouco à margem do movimento. Seu maior contato aparentemente se deu justamente com Hélio Oiticica, e sua visão sobre o movimento sempre se demonstrou de muito entusiasmo, mas sua produção orbitava definitivamente em outro espaço. Portanto, para conduzir a relação possível entre Lygia Clark e Hélio Oiticica no entendimento das movimentações históricas do período, parece relevante compreender o que de mais importante ocorria na França à época.

Em 3 de maio de 1968 as ruas de Paris são tomadas por um violento confronto entre manifestantes e a polícia gaullista. De um lado os *“estudantes jogavam paralelepípedos arrancados das calçadas. Muitos carros foram incendiados, sobretudo pela polícia, para produzir efeito contrário na opinião pública.”*<sup>109</sup>. Essa manifestação é a fagulha que desencadeia os acontecimentos de maio de 68 na França. A partir de 10 de maio se inicia uma reação em cadeia de greves operárias e estudantis, chegando *“a totalizar dez milhões de grevistas, com manifestações de rua de tamanho nunca visto no período pós-guerra”*<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> THIOLLENT, M. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. Tempo Social, v. 10, n. 2, 1998, p. 67

<sup>110</sup> Idem

*Os distúrbios e as invasões estudantis tinham deflagrado uma série de greves e ocupações de locais de trabalho que, em fins de maio, quase paralisaram a França. Alguns dos primeiros protestos – de repórteres da rádio e televisão francesas, por exemplo – voltaram-se contra os líderes políticos que haviam censurado a cobertura do movimento estudantil e, especialmente, contra a brutalidade excessiva de alguns pelotões de choque. Mas à medida que a greve se espalhou pelas fábricas de aviões, em Toulouse, e pelas empresas de energia elétrica, indústrias petroquímicas e, com grande risco, estendeu-se pelas imensas montadoras da Renault na periferia de Paris, ficou patente que a questão ia muito além da indignação de alguns milhares de estudantes.<sup>111</sup>*

Essas greves se mantiveram ao longo de todo mês, terminando de fato apenas em junho. Nesse aspecto, as movimentações de maio de 68 na França partiram de diversos atores sociais, sendo operários e estudantes os principais deles. Inclusive, é importante ressaltar, ambos os grupos, historicamente distanciados até então – havendo naturalmente uma diferenciação de classe entre proletariado e estudantes normalmente de classes média e alta –, em 1968 conseguem constituir um breve, porém profundo contato dentro das atuações políticas do período. Forças que naturalmente não apontam para as mesmas direções, mas que convergem, nesse momento, em torno de pautas comuns. É possível dizer que nesse período “*estabeleceu-se um contato direto entre estudantes e operários nas ruas, nas assembléias, em debates improvisados, nos comitês de bairro, na porta das fábricas*”<sup>112</sup>. Além disso, essa relação se expressa também naquilo que fundamenta ideologicamente a luta de muitos estudantes do período ao colocarem como uma das pautas centrais dos movimentos a luta dos trabalhadores. Isso pode ser observado nos panfletos universitários do período<sup>113</sup>.

No que se refere estritamente às movimentações dentro da academia francesa suas primeiras manifestações se deram já em 1966 com ações de estudantes contra atos vistos como autoritários por parte de professores da Universidade de Nanterre, gerando a ocupação do setor administrativo da universidade. Lá já havia o cenário de confronto entre estudantes e a administração da universidade. Em janeiro de 1968 a

---

<sup>111</sup> JUDT, T. Pós Guerra: uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 414

<sup>112</sup> THIOLLENT, M. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo Social**, v. 10, n. 2, p. 77

<sup>113</sup> BERNARDO, J. Estudantes e Trabalhadores no Maio de 68. Revista Lutas Sociais, n.19/20, 2008, p. 24-25

*“administração acadêmica de Nanterre (...) expulsou um “invasor” e ameaçou tomar medidas disciplinares contra um aluno, Daniel Cohn-Bendit, por ter ele insultado um ministro do governo que visitava o local”<sup>114</sup>. Após isso ocorrem alguns protestos dos estudantes, já marcados por violência e confronto com a polícia.*

*Duas semanas mais tarde, o campus de Nanterre foi fechado, após novos confrontos entre estudantes e polícia, e o Movimento (e a ação) transferiu-se para os veneráveis edifícios da Universidade da Sorbonne, no centro de Paris<sup>115</sup>.*

As críticas ao modelo de ensino francês se dirigiam a vários aspectos: desde professores que defendiam certo neocolonialismo francês e que eram acusados por alunos, até ataques ao método de ensino por, de algum modo, não constituir contato direto com a realidade. Além disso, é possível citar como temas de contestação acadêmica:

*a recusa do caráter classista da universidade; a denúncia da falsa neutralidade e da falsa objetividade do saber; a denúncia da parcelização e tecnocratização do saber; a contestação dos cursos ex cathedra; a denúncia dos professores conservadores ligados à política do governo; o questionamento do lugar que, na divisão capitalista do trabalho, os diplomados irão ocupar; a denúncia da escassez de possibilidade de empregos qualificados<sup>116</sup>.*

Referente a esse aspecto, a Carta aos Reitores das Universidades Europeias escrita por Antonin Artaud em 1925 é retomada pelos manifestantes e utilizada como panfletos, bandeiras, pichações e foi até fixada na Sorbonne pelos alunos<sup>117</sup>. As constatações de Artaud são fortes e de algum modo antecipam o sentimento compartilhado por muitos jovens da geração de Maio de 1968:

*A Europa cristaliza-se, mumifica-se lentamente sob as ataduras das suas fronteiras, das suas fábricas, dos seus tribunais, das suas universidades. O Espírito congelado racha entre lâminas minerais que se estreitam ao seu redor. A culpa é dos vossos sistemas embolorados, vossa lógica de 2 mais 2 fazem 4; a culpa é vossa,*

---

<sup>114</sup> JUDT, T. Pós Guerra: uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 414

<sup>115</sup> Idem

<sup>116</sup> THIOLLENT, M. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo Social**, v. 10, n. 2, p. 70

<sup>117</sup> QUILICI, C. S. Antonin Artaud: Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume, 2004, p. 75



*Reitores presos no laço dos silogismos. (...) Olhem para seus rostos, considerem seus produtos. Pelo crivo dos vossos diplomas passa uma juventude abatida, perdida.*<sup>118</sup>

O que sua carta deixa clara, dentre outros aspectos, é “a compreensão de que o “saber” produzido nas universidades é inseparável dos aspectos “disciplinares” e “normatizadores” da instituição, se quisermos utilizar as categorias de Foucault”<sup>119</sup>. Essas críticas de Artaud, direta ou indiretamente, sem dúvida são compartilhadas pelos estudantes – ao menos é o que se demonstra nas movimentações do período.

Na perspectiva de Hobsbawm, as movimentações intensas de Paris em Maio de 1968 não eram “declarações políticas de princípios no sentido tradicional — mesmo no sentido estreito de visar a abolição de leis repressivas”<sup>120</sup> como hegemonicamente se colocavam os movimentos políticos ao longo da história, e que mesmo aquilo que aparentava ser “rebelião de massa, a essência era de subjetivismo”<sup>121</sup>. Nestes aspectos, ou seja, dos movimentos instaurados em Paris terem sido paradigmáticos no que se refere ao fazer político clássico e em seu caráter profundamente voltado a um tipo de subjetivismo, Hobsbawm está em convergência até mesmo com aqueles que são entusiastas dos movimentos de Maio de 68. O que de alguma forma deve ser colocado em questão é a conclusão do autor de que isso caracteriza o movimento como sendo “o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais”<sup>122</sup>.

Nesse ponto se torna necessário um aprofundamento conceitual em vias de compreender melhor os acontecimentos de maio de 1968 na França. Assim como para os autores Félix Guattari e Suely Rolnik em sua obra conjunta intitulada “Micropolítica: Cartografias do desejo”, acredito ser “conveniente dissociar radicalmente os conceitos de indivíduo e de subjetividade”<sup>123</sup>, afinal, como já dito anteriormente, a individualidade é um tipo de subjetivação específica, sendo que “os indivíduos são resultado de uma produção de massa. O indivíduo é serializado,

---

<sup>118</sup> ARTAUD, A. Escritos de um louco. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 2007, p. 51

<sup>119</sup> QUILICI, C. S. Antonin Artaud: Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume, 2004, p. 75

<sup>120</sup> HOBBSAWM, E. Era dos Extremos - o breve século XX - 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 259

<sup>121</sup> Idem

<sup>122</sup> Ibidem, p. 261

<sup>123</sup> GUATTARI, F; ROLNIK, S. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 31

*registrado, modelado*”<sup>124</sup>. Desse modo, o indivíduo historicamente se caracteriza por um tipo circunscrito de subjetividade que hegemonicamente atua no interior do modo de vida capitalístico e quase sempre a favor de sua conservação. Ao tornar sinônimos os termos indivíduo e subjetividade (afinal, a “*subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo*”<sup>125</sup>), mais do que um mero detalhe semântico isso parece obscurecer elementos fundamentais de compreensão de certos momentos históricos – sobretudo na compreensão de movimentos contraculturais. Mais do que isso, ao reduzir a subjetividade à individualidade se desconstitui todo um campo de luta fundamental – assumindo que só o que há é indivíduo em oposição ao coletivo, toda história de lutas que se dão também no campo da micropolítica se esconde por detrás do horizonte da história: aqui, portanto, a compreensão das diversas contraculturas se turva consideravelmente. Como processo de subjetivação alternativo à concepção de individualização, Guattari se utiliza do termo singularização. Aqui se rompe a insuficiente dicotomia coletividade e individualidade, e se inaugura um embate molecular que torna mais complexas certas compreensões. Os processos de singularização, para Guattari, tratam fundamentalmente de “*movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc.*”<sup>126</sup>. Colocando de outro modo, os processos de singularização se caracterizam por uma recusa de uma subjetividade previamente estabelecida e codificada em vias de “*construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular*”<sup>127</sup>. Dessa forma o conceito de subjetividade se amplia: ela é ampla produção de modo de vida, que pode se conformar e se caracterizar de diversas formas – para Rolnik e Guattari, dentro das sociedades colocadas pelos autores como capitalísticas, a produção subjetiva se caracteriza hegemonicamente pela tendência profunda de “*bloquear processos de singularização e instaurar processos de individualização*”<sup>128</sup>. É nesse espaço de intensa luta e contradição de forças que parte significativa da luta de Maio de 68 na França (além de outros movimentos contraculturais) parece atuar de forma radical.

---

<sup>124</sup> GUATTARI, F; ROLNIK, S. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 31

<sup>125</sup> Idem

<sup>126</sup> Ibidem, p. 45

<sup>127</sup> Ibidem, p. 17

<sup>128</sup> Ibidem, p. 38

O ponto de partida de 1968 na França é uma generalizada negação: recusa dos signos de progresso enaltecidos pela modernidade; recusa de uma sociedade pautada por verdades econômicas que regem o desejo por meio da publicidade; recusa tanto das *“burocracias totalitárias do leste europeu, por um lado, e a ““sociedade do espetáculo””, por outro – regida, esta, pela livre circulação da mercadoria, que resume todos os bens a bens materiais”*<sup>129</sup>. Entre os possíveis dispostos pelo mundo dicotômico configurado nos anos 60 não haveria saída para uma massa de pessoas – majoritariamente jovens que negavam os valores cultivados pelos pais – que não encontravam a vitalidade necessária para se expressarem dentro dos parâmetros hegemônicos daquele tempo. Em 68 foi violentamente colocado em questão *“o que significa viver para pessoas exauridas pelo dia cronometrado sob o ponteiro dos relógios. Criticou todas as formas de alienação, não só a material como também estética e moral.”*<sup>130</sup>. As transformações na ordem sufocante que se configurava na vida cotidiana das pessoas deveriam, necessariamente, levar em conta uma vida intensa e imanente, voltada ao agora, e não em vias de um paraíso transcendente no porvir – essa era a voz das ruas que, em meio a grafites, faixas, gritos de guerra e barricadas, transformava a epiderme da cidade em uma poética coletiva.

De fato, assim como de algum modo caracterizou Hobsbawn, 1968 em Paris *“Não foi uma luta pelo poder ou contra ele: afirmaram-se os direitos da subjetividade”*<sup>131</sup>, o que de maneira alguma pode ser lido como necessariamente uma ode ao individualismo sobre a coletividade. Realmente, há uma recusa ao modo de vida alienante que subnutre os corpos de uma vida ativa e satisfeita no agora; nesse período se recusou *“o trabalho alienado, que “arruina o corpo e martiriza o espírito”; recusou a alienação material e moral. Recusou a política tradicional, a moral tecnocrática, a lógica da hierarquia e da submissão muda; recusou a transcendência do poder e a eficácia de suas leis”*<sup>132</sup>. Essa crítica se expressou não só em palavras de ordem e frases depositadas nos muros, mas também em comportamentos alternativos, um novo modo de se colocar e se relacionar com o mundo, uma criação de um meio outro que possa favorecer uma vida em conexão. Nesse sentido, não se trata de um fenômeno individualista, na verdade Maio de 68:

---

<sup>129</sup> MATOS, O. Tardes de maio. Tempo Social, v. 10, n. 2, 1998, p. 14

<sup>130</sup> Idem

<sup>131</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>132</sup> Idem

*é um fenômeno coletivo na forma de: “Um pouco de possível, senão eu sufoco...” O possível não preexiste, é criado pelo acontecimento. É uma questão de vida. O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho...).<sup>133</sup>*

Deleuze acentua justamente a tentativa de produção de uma nova subjetividade, mas não vinculada à afirmação da individualidade – aliás, o que se demonstra é radicalmente o contrário, uma tentativa de negação do que viria a ser esse indivíduo encerrado em si mesmo e mergulhado no automatismo codificado do modo de vida capitalista, em vias da produção de processos de singularização visando esse novo modo de se constituir coletivamente: em última instância, uma tentativa coletiva de produzir um meio outro, uma nova cultura.

Esse movimento se caracterizou, a partir de uma crítica violenta, por tentar produzir transformações imanentes no modo de existir coletivo, em busca de uma reconstrução da subjetividade humana que se encontrava limitada e reclusa, ao menos para uma parcela significativa da população. Fora dos modos clássicos de fazer política, distante das institucionalidades centralistas que hegemonicamente compunham a política, como partidos e lideranças, Maio de 68 *“convidava a poetizar a existência, revolucionando o cotidiano, realizando a arte nas ruas e o urbanismo lúdico para si mesmo e para nós, a partir da crítica da sociedade fundada na difusão e colonização de nossa mente pela publicidade e pelo consumo”<sup>134</sup>*. Longe de um movimento que significou a vitória do individual, esse período se caracterizou por uma produção ativa e engajada de cultura, uma cultura nova, que negava os antigos valores folclorizados da cultura moderna ocidental e propunha a cultura como uma abertura de possíveis em devir no tempo:

*Maio de 68 chamou a atenção – em suas palavras-de-ordem, panfletos, cartazes, inscrições, debates e performances – criando uma cultura própria que estivesse em ruptura com a ideologia totalitária e também com a liberal, reunindo poesia e revolução. Contrariamente à visão tradicional que valoriza o eterno, 68 mostrou não ser verdade que “o que dura vale mais do que o que passa”. Reconheceu no*

---

<sup>133</sup> DELEUZE, G; GUATTARI, F. Maio de 68 não ocorreu. Revista Trágica, v. 8, n. 1, 2015, p. 119

<sup>134</sup> MATOS, O. Tardes de maio. **Tempo Social**, v. 10, n. 2, p. 19

*presente o valor do transitório. Celebrou o instante, na espontaneidade e no provisório*<sup>135</sup>

Lygia Clark, morando na França, em carta enviada para Hélio Oiticica em outubro de 1968, discute as formas de atuação do artista em vias de superar certo tipo de subjetividade e conseqüentemente de ordem social, compreendendo que só na imanência há como atuar de forma contundente, pois, segundo ela, é necessário *“propor na ação porque o momento, o agora é a única realidade tangível que ainda comunica algo.”*<sup>136</sup>. Desse modo, arte se torna uma atuação contundente em relação ao meio – em última instância seria até mesmo uma produção de meio, uma produção de cultura –, e essa atuação teria como fundamento a reconstituição da subjetividade daquele que vivesse a experiência de sua obra. Sobre essa reconstituição de si Lygia Clark se expressa na mesma carta: *“a vida é sempre pra mim o fenômeno mais importante (...) que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial.”*<sup>137</sup>. Uma estética com sentido ético: constituir novos modos de vida através da proposição artística.

Após discutir essa posição do artista dentro da cultura, Lygia passa a se posicionar em relação à juventude de 68, dizendo que para esses jovens restariam *“as manifestações contra o proibido, a autoridade e ainda uma coisa muito importante: a não-programação, pois o realizar-se e a consciência do mesmo virá à medida que a ação se revela. Esses são hoje os verdadeiros revolucionários”*<sup>138</sup>. Mais do que manifestantes, para Lygia Clark a capacidade subjetiva de não se deixarem programar por um tipo de ordem prévia é talvez a tarefa mais importante, e isso dá a esses jovens a força de revolucionários na visão dela. A subjetividade como campo político, a imanência dos atos como atuação revolucionária, Lygia Clark sentencia na mesma carta: *“Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo”*<sup>139</sup>. Sua percepção estética, ética e política convergem com as forças que florescerem na França nesse mesmo ano – na verdade não só na França como em outros lugares do mundo. Além de ser uma pessoa sensível e atuante no seu tempo, ela também resulta das forças que constituem esse tempo – sua

---

<sup>135</sup> MATOS, O. Tardes de maio. **Tempo Social**, v. 10, n. 2, p. 20

<sup>136</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 59

<sup>137</sup> Ibidem, p. 57

<sup>138</sup> Ibidem, p. 59

<sup>139</sup> Idem.

atuação em certa medida estaria ligada justamente a tentar reconfigurar essas forças no meio e no corpo dialeticamente.

Já a partir de junho de 1968 as manifestações e movimentos ocorridos ao longo de maio são fortemente reprimidos pelo governo de diversas formas:

*Nos dias 13 e 15 de Junho o governo proibiu todas as manifestações e onze organizações de extrema-esquerda foram dissolvidas, as suas publicações proibidas, os seus militantes presos ou perseguidos. Foi este o fundamento do Estado de Direito tal como o conhecemos hoje, baseado na generalização das medidas de excepção.*<sup>140</sup>

Dizer, a partir dessa constatação histórica, que as movimentações de Maio de 68 foram simplesmente derrotadas parece levemente impreciso – ou ao menos contraproducente. É notório que, diante das potencialidades apresentadas de diversas maneiras ao longo das manifestações ocorridas, pouco foi aquilo que emergiu integralmente na superfície do tempo histórico – diria até que em toda tentativa revolucionária há mais anseios e desejos do que a capacidade material de produzi-los naquele instante. Maio de 68 observado apenas na primeira camada do tempo se deixa obscurecer. Suas latências nas profundezas do tempo que durante o mês de maio não foram mais que potencialidades incapazes de eclodir também constituem conteúdo histórico – afinal, por que os desejos desejados outrora não configurariam objetos históricos? (mais do que isso, por que horizontes de expectativa de tempos pretéritos, mesmo aqueles que não tiveram condições de se materializar no tempo, não haveriam de dizer respeito ao agora?). Seria mais proveitoso ter um olhar complexo sobre a configuração de forças que se colocam em embate nesse momento. Maio de 68 na França revela um embate multivetorial complexo com diversas camadas de porosidade. Não se trata de dois modos de vida distintos absolutamente rígidos e homogêneos lutando pela hegemonia cultural – na verdade modos de vida se misturam, há pontos de intersecção e simultaneidade, há espaços conservadores no interior dos movimentos de transformação, assim como brechas revolucionárias no interior do status quo: e isso tende a ser regra no interior de todo e qualquer embate contracultural. Muitas vezes no interior mesmo do desejo de transformação profunda há seu antídoto que o neutraliza, como células danificadas no interior de um organismo que pretende se deslocar.

---

<sup>140</sup> BERNARDO, J. Estudantes e Trabalhadores no Maio de 68 In. Revista Lutas Sociais, São Paulo, 2008, p. 24-25

O fracasso momentâneo de um movimento histórico não se explica apenas por suas limitações internas (apesar da importância que há em mobilizar essas limitações para que se compreenda esse mesmo movimento). As forças da ordem atuam de diversas maneiras para neutralizar os movimentos contraculturais: violência e repressão de Estado como reação às manifestações; criminalização das organizações e das possíveis lideranças; distorção dos discursos através de propagandas negativas; assimilação de estéticas e slogans em benefício do mercado.

*Quando a perseguição fracassa na tentativa de esmagar uma contracultura ativa, a cultura dominante tende a assimilá-la, sutilmente enfraquecendo, distorcendo ou mesmo algumas vezes invertendo seus memes, tirando deles seu poder subversivo. O establishment força a incorporação do discurso contracultural em sua própria propaganda, ao mesmo tempo em que o poder econômico reduz a arte e a estética contracultural a mercadoria de consumo de massa<sup>141</sup>*

Admitindo essa compreensão, o mais interessante não seria estabelecer vencedor nesse embate plural, mas procurar dimensionar essas forças que se digladiam no interior do fenômeno histórico e perceber os resíduos que resultam dessa luta. Desse modo, talvez seja o caso de se perguntar: não será essa vitória do individual sobre o coletivo que Hobsbawm constata resultado justamente desse embate intenso que se dá entre processo contracultural e ordem estabelecida (e não necessariamente um pressuposto interno a essa contracultura)? Não será a própria assimilação por parte da ordem que deturpa a tentativa de um processo de singularização no campo da subjetividade, transformando-o em ode às liberdades individuais? Não será justamente a incorporação de certa gramática contracultural em benefício do mercado justamente o modo de neutralizar as potencialidades desses movimentos? – se apropriando de formas superficiais que se expressam nos movimentos e barrando as forças de produzir efetivamente outro meio de vida.

Isso tudo obviamente não exclui a possível existência de certa gramática liberal no interior de Maio de 68 expressando um possível investimento nas liberdades individuais – obviamente em um movimento tão heteróclito há espaço para atuações e manifestações desse tipo. O que é proposto aqui é procurar perceber o que de fato é

---

<sup>141</sup> GOFFMAN, K; JOY, D. Contracultura através dos tempos: Do mito de prometeu à cultura digital. Tradução: Alexandre Martins, Ediouro. Rio de Janeiro; 2007, p. 53

aquilo que radicalmente constitui esse movimento: e aqui parece não haver dúvida de que as forças fundantes de Maio de 68 definitivamente não são de atuações individuais e atomizadas que legislam sobre si mesmas, mas de atuações em vias de constituir um novo modo de vida (portanto uma nova cultura) através da produção de processos de subjetivação coletivos – uma espécie de produção de um meio de implicação genérico, onde todos produzem de forma interconectada, deixando-se sobressair como resultado efetivo a tentativa de consolidar um novo corpo-coletivo (portanto um corpo desindividualizado, para além dos automatismos e submissões do indivíduo seriado e codificado da cultura capitalística).

Lygia Clark se tornou professora na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, na Sorbonne, entre 1970 e 1975. Sem dúvida uma das universidades mais simbólicas e significativas de todo período de Maio de 68. A liberdade com que Lygia constrói suas aulas como experimentos contínuos talvez tenha relação (direta ou indiretamente) com a radicalização ocorrida ali anos antes. Ali ela produz algumas de suas experiências coletivas mais instigantes e radicais. Em carta enviada em julho de 1974, para Hélio Oiticica, ela descreve como está sua experiência:

*Continuo na Sorbonne, onde encontrei pela primeira vez condições para comunicar o meu trabalho; jovens que elaboro um ano inteiro e são preparados desde a nostalgia do corpo (...) até a reconstrução do mesmo para acabar no que chamo de corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo*<sup>142</sup>

Mais do que pensar se o espaço dado à Lygia Clark na Sorbonne em 1970 tem relações com os acontecimentos de Maio de 68, talvez fosse ainda mais interessante pensar: não seria a atuação de Lygia Clark em suas aulas um aprofundamento ou uma radicalização de pressupostos que, ao menos de forma emergente, se fizeram aspirar ali naquele mesmo campus universitário anos antes? Para ao menos considerar essa hipótese é necessário dimensionar suas aulas ali dentro, as obras-conceitos que foram criadas: *corpo coletivo* (ou *baba antropofágica* ou *canibalismo*). Alguns desses trabalhos podem ser vistos no filme “*O Mundo de Lygia Clark*” dirigido pelo filho da artista, Eduardo Clark. O documentário em curta-metragem contém a filmagem de

---

<sup>142</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 221



proposições artísticas de Lygia Clark com alguns de seus alunos, tendo a trilha sonora composta por Naná Vasconcelos, além de falas da própria artista sobre sua obra:

*Através do Caminhando, perco a autoria, incorporo o ato como um conceito de existência. Me dissolvo no coletivo, perco minha imagem e meu pai, e todos passam a ser o mesmo para mim. (...) Tomo também consciência da crise geral da expressão (...). Perplexa sinto a multidão nos metrô, na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam, mas que se afastam, cada um tomando rumo secreto em sua existência privada.*<sup>143</sup>

Essa fala inicial do filme proferida pela própria Lygia Clark carrega as dimensões que vão percorrer sua obra desde *Caminhando* – a tentativa de produzir de forma imanente através da obra um corpo-coletivo, que se conecta a totalidade em vias de criar outra forma de vida através de novas formas de expressão. A crise geral da expressão, para ela, é justamente esse estado hegemônico do corpo individualizado (segundo ela, nesse mesmo filme, a palavra individualismo perdeu o sentido) que se perde nas multidões cotidianas das cidades, esse ser preso em uma existência privada e que não é capaz de tocar o outro em sua volta. A subjetividade corpo-coletivo que Lygia Clark pretende configurar através de sua obra se contrapõe, portanto, a esse corpo individualizado que se perde em meio à multidão amorfa.

Mais do que suas falas (e a bela trilha sonora que também se vincula com um retorno ao corpo através do ritmo ancestral da obra de Naná Vasconcelos), o filme se destaca pela experimentação dos alunos de Lygia Clark em sua obra. A primeira de suas realizações que aparece no filme é a obra que Clark denomina como *Canibalismo*, onde basicamente, segundo a própria artista, “o grupo come de olhos vendados do ventre de um jovem deitado”<sup>144</sup>. Frutas e alimentos em geral são colocados sobre o corpo de um jovem deitado que é cercado por outros jovens que, vendados, se alimentam desse corpo que está no chão. A obra é uma experiência sensorial que, ao retirar a visão (ou modifica-la através do uso das vendas), potencializa os outros sentidos como o paladar, o tato e olfato. Há uma simbologia no ato de se alimentar do ventre de outra pessoa, como um processo antropofágico radical, o que explica o nome

---

<sup>143</sup> O MUNDO de Lygia Clark. Direção de Eduardo Clark. Rio de Janeiro, 1973, 25 min.

<sup>144</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 223

*Canibalismo*. A significação desse ato não é capaz de ser descrita de forma racionalizada e lógica, segundo palavras da própria artista: “*tomo horror em ser catalizadora de minhas experiências e proposições. Quero que as pessoas as vivam e introjetem seu próprio mito independente de mim.*”<sup>145</sup>. No filme há outras obras, como a *Rede de Elásticos*, onde diversos jovens se emaranham dentro de uma gigante rede de elásticos, eles se relacionam e se movimentam no interior dessa rede, constituindo uma espécie de corpo-coletivo em movimento. Mas talvez a obra-conceito mais forte seja exatamente a última que é apresentada no filme que se chama *Baba Antropofágica*. Em carta enviada por Lygia Clark em 1974 ela descreve sua obra para Hélio Oiticica:

*Uma pessoa se deita no chão. Em volta os jovens que estão ajoelhados põem na boca um carretel de linha de várias cores. Começam a tirar com a mão a linha que cai sobre a pessoa deitada até esvaziar o carretel. A linha sai plena de saliva e as pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão tirando o próprio ventre pra fora. É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si. Depois elas se religam com essa baba e aí começa uma espécie de luta que é o *défoulement* para quebrar a baba, o que é feito com agressividade, euforia e alegria e mesmo dor, porque os fios são duros para serem quebrados*<sup>146</sup>

Através dessa experiência artística Lygia Clark busca reorganizar as subjetividades que a experimentam, procurando devolver aos corpos a capacidade imanente que eles tem de produzir significação: em última instância, segundo a própria artista, a capacidade artística e criadora de cada um<sup>147</sup>. Nesse emaranhado de fios busca se emaranhar também as subjetividades que ali estão através da sensibilidade e do contato direto. Corpos que se desindividualizam e se produzem ali coletivamente e de forma imanente, constituindo um novo campo corpóreo de sensações e significações. A saliva de todos os participantes é a matéria prima que faz com que a linha que se emaranha sobre o corpo do chão se torne mais rígida, como se estivessem tecendo coletivamente sobre a

---

<sup>145</sup> O MUNDO de Lygia Clark. Direção de Eduardo Clark. Rio de Janeiro, 1973, 25 min.

<sup>146</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 223

<sup>147</sup> Afinal, para Lygia Clark, “todo mundo tem potencialmente a capacidade de criar. Agora se ela é condicionada num meio que não favorece ela acaba não criando. E o bloqueio, a sociedade de consumo, o condicionamento atual, faz com que muita gente pegue essa sensibilidade e guarde pra si mesma” (O MUNDO DE LYGIA CLARK, 1973).

epiderme do corpo estirado. Essa tessitura coletiva tem como fundamento justamente essa composição coletiva de constituir novos corpos – como se aquelas subjetividades se tornassem, naquele instante, aranhas a produzir sua teia da forma mais forte e emaranhada possível. Após essa construção, ocorre a catarse do retorno ao corpo através da destruição eufórica daquela teia por parte de todos que antes ajudaram a tecê-la. Nesse instante parece interessante compartilhar o relato de Suely Rolnik que vivenciou a obra em 1994, sendo a pessoa estirada no chão, para compreender qual o resultado dessa experiência diretamente em alguém:

*Coberta pouco a pouco dos pés à cabeça por um emaranhado de linhas, composição improvisada de bocas e mãos que me cercam, vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, diluir meu rosto, minha forma, me diluir: começo a ser este emaranhado-baba. O som dos carretéis girando nas bocas parou. As mãos agora se embrenham nesta espécie de molde úmido e quente que me envolve para retirá-lo de mim; umas, mais nervosas, arrancam tufo; outras erguem fios com a ponta dos dedos como se temessem esgarçá-los - e assim vai indo até que nada mais reste. Meus olhos são desvendados. Volto ao mundo visível. No fluxo do emaranhado-baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu<sup>148</sup>*

Esse recurso de compreender como foi a experiência para alguém que vivenciou a obra era utilizado pela própria artista em suas aulas. Para compreender melhor os resultados de suas proposições artísticas na Sorbonne, Lygia Clark faz uma espécie de pesquisa com seus alunos para dimensionar a efetividade de suas experiências. Ainda no filme ela diz:

*Inclusive, como aconteceu na Sorbonne, que eu peço o depoimento de pessoas antes de fazer a experiência, durante e depois, pessoas que se sentiam, por exemplo, com a imagem do corpo muito deformada, ou do próprio rosto, e que descobriram a própria imagem de uma maneira muito mais íntegra e muito mais bonita, e tiveram um relacionamento com os outros de uma maneira muito mais livre, mais*

---

<sup>148</sup> ROLNIK, S. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. XXIV Bienal de São Paulo Antropofagia e as histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal; 1998. p. 456

*descondicionada. Então a imagem do corpo aí readquire um sentido muito mais positivo que eu acho que é muito importante.*<sup>149</sup>

Um novo sentido de corpo através da realização artística; uma nova subjetividade criadora e coletiva através do contágio sensitivo de suas obras; uma produção mítica e imanente de significação – assumindo esses sentidos internos à obra de Lygia Clark, há claramente uma ligação, ao menos no campo das intencionalidades, entre suas proposições artísticas e os acontecimentos de Maio de 68. A Sorbonne, dentro das aulas de Lygia Clark, mais uma vez está sendo palco de experimentações que tentam desconstituir uma subjetividade previamente organizada dentro de interesses privados e automatizada na lógica capitalística, para produzir um corpo-coletivo que de forma partilhada procura criar significações e novos modos de sentir, perceber, relacionar e viver coletivamente. A obra e os conceitos de Lygia Clark ajudam a produzir significação sobre o que foi Maio de 68 – assim como os acontecimentos desse período dão luz às potencialidades da obra de Lygia Clark. Essa dialética entre produções estéticas e transformações culturais é preta de significações sobre o campo histórico e suas forças constitutivas.

---

<sup>149</sup> O MUNDO de Lygia Clark. Direção de Eduardo Clark. Rio de Janeiro, 1973, 25 min.

## CONCLUSÃO

*É preciso ter o caos dentro de si, para  
poder dar à luz uma estrela dançante.*

(Nietzsche)

No final do ano de 1968, Hélio Oiticica junto de Torquato Neto se dirigem para Londres – conseguem viajar dentro de um navio cargueiro italiano, graças a um contato que Hélio Oiticica arranhou<sup>150</sup>. Na Inglaterra, já no ano de 1969, ele realiza uma de suas instalações mais radicais na Whitechapel Gallery: o que ele chamou de *Projeto Éden*, grande instalação ambiental total que utilizaria quase todo espaço da galeria. Basicamente a instalação era composta por diversas obras anteriores de Hélio Oiticica como alguns de seus *Penetráveis* (*Tropicália* entre eles), *Parangolés*, *Bólides* e *Núcleos*, junto de novas obras como seus primeiros *Ninhos*, que se tratavam basicamente de

*“células” para serem habitadas pelo participante, numa  
vivência introspectiva, propícia para a participação criativa e  
prazerosa, que ele definirá em seguida como Crelazer  
(neologismo que congrega as noções de criação e lazer)<sup>151</sup>*

Esse ambiente total criado por Hélio Oiticica era um convite à experimentação desindividualizada: experimentações sensitivas com *Bólides*, as danças com os *Parangolés*, a vivência criativa dentro dos *Ninhos* “em que o visitante era convidado a torná-los habitáveis a seu próprio modo e com materiais de sua escolha”<sup>152</sup>. Basicamente a instalação era uma radicalização de sua obra que se vinculava às concepções de fazer artístico que ele vinha forjando ao longo dos anos 60, tendo em vista à proposição aos espectadores do que ele chama de “*supra-sensação, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro*

---

<sup>150</sup> Segundo Hélio Oiticica em carta, no “navio a loucura foi total”, e revela ter “queimado muito fumo” com Torquato Neto e “os marinheiros e alguns oficiais subversivos” (FIGUEIREDO, 1998, p. 92). Como veremos um pouco melhor adiante, não apenas os fundamentos de sua obra têm intencionalidades que podem ser vinculadas a alguns movimentos contraculturais, como sua postura e modo de vida, de forma cada vez mais radical até a sua morte, se vinculam a comportamentos claramente contraculturais – aspecto que ficará ainda mais evidente quando o artista, nos anos 70, for morar em Nova Iorque.

<sup>151</sup> COUTO, M. DE F. “The Whitechapel experiment”, o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 111-132, 27 out. 2017, p. 119

<sup>152</sup> Ibidem, p. 122

*criativo interior, de sua espontaneidade adormecida, condicionada ao cotidiano*<sup>153</sup>. Em carta enviada no período da obra, Hélio Oiticica revela suas intencionalidades ao produzir naquele período:

*objeto-arte não existe hoje para mim (...); quero um novo comportamento, integral, que exclua toda sorte de ideia corrupta, pequenez de “mundo da arte” (...). Hoje não excluo ninguém, a não ser as pessoas que automaticamente se excluem por serem opressivas; quero de verdade uma transformação total das coisas*<sup>154</sup>

Sua obra teve um impacto enorme na crítica de arte internacional, com diversas críticas positivas e também algumas negativas (entre elas uma escrita por um crítico que se recusou a experimentar a obra em sua totalidade), mas durante muito tempo “*a exposição de Oiticica foi lembrada no mundo da arte britânica*”<sup>155</sup>.

Já no ano de 1970, entre idas e vindas dos EUA para o Brasil (passou cerca de um mês em Nova Iorque para participar da exposição *Information*, no Museum of Modern Art, exposição essa que, segundo ele em carta para Lygia Clark, foi ainda mais importante que o projeto *Éden* realizado na Inglaterra), ganha a bolsa Guggenheim que o permite morar nos EUA de forma definitiva. Sua experiência com Nova Iorque é profunda – ele desenvolve grande estima pela cidade, principalmente pela cena contracultural e marginal que ainda se manifesta por lá. Em carta de agosto de 1970, um pouco antes de ir morar lá, revela sua paixão pelo festival de Woodstock e descreve sua participação em um festival hippie quando esteve lá:

*fui a um numa ilha (Randall's) perto do Harlem, em N.Y., e foi incrível; tinha de tudo: as pessoas, nuas, fumavam em frente à polícia, fodiam, faziam tudo; me senti otimamente, pois a comunicação entre as pessoas era total; cheguei só, e saí com muitos amigos e uma namorada (...); ficamos na maior libidinagem durante todo o concerto que acabou já de dia, com Jimi Hendrix, o maior dos maiores*<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> COUTO, M. DE F. “The Whitechapel experiment”, o projeto *Éden* e a busca por uma experiência afetiva total. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 111-132, 27 out. 2017, p. 115

<sup>154</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 102-103.

<sup>155</sup> COUTO, M. DE F. “The Whitechapel experiment”, o projeto *Éden* e a busca por uma experiência afetiva total. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 111-132, 27 out. 2017, p. 122

<sup>156</sup> FIGUEIREDO, L. Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 165

Hélio Oiticica, na sua pretensão cada vez mais engajada, através de sua produção artística, de modificar radicalmente a cultura vigente, modifica a si mesmo constantemente: ao tentar produzir meios que, por meio da experiência, possam auxiliar na transformação de subjetividades outras, acaba produzindo sua própria subjetividade de modo singular<sup>157</sup> – talvez se explique aqui seu contato profundo com a contracultura norte-americana, ao perceber que nesse meio contracultural que os hippies procuravam forjar havia espaço para se ampliar as possibilidades de agir. Tocar brevemente no tema da contracultura norte-americana, mesmo não sendo tema dessa pesquisa, vale apenas como registro para expressar a vizinhança profunda desses movimentos com a atuação e vida de Hélio Oiticica. Em última análise, compreender a articulação de Oiticica com esses movimentos nos dá alguns subsídios para compreender sua profunda produção estética de si – e talvez essa sua produção também nos dê repertório para produzir significação sobre esse período norte-americano, se utilizando do mesmo movimento dialético que essa pesquisa procurou empregar em sua análise.

Não haveria espaço nessa mesma pesquisa de fazer uma análise um pouco mais profunda do que foi esse chamado movimento hippie, ou a contracultura norte-americana (o mais adequado talvez seja contraculturas norte-americanas no plural por seu caráter multifacetário, não se restringindo apenas aos hippies). Porém, há em uma análise específica desses movimentos um embrião para uma possível conclusão a essa pesquisa, fazendo valer esse breve exercício. O autor Theodore Roszak, ao pensar a influência direta e decisiva de Marcuse na contracultura norte-americana<sup>158</sup>, percebe na obra do filósofo frankfurtiano o difícil exercício de pensar a política e a crítica social a partir de duas produções teóricas aparentemente inconciliáveis: a estruturação da máquina psicanalítica de Freud e o materialismo histórico de Marx – a psicologia e a

---

<sup>157</sup> Sua relação profunda com os fundamentos de sua obra se revela fortemente pelo seu apartamento em Nova Iorque. Ele montou toda sua casa com algumas de suas obras, fazendo sua vida cotidiana dentro de sua obra: “A parte social de seu loft (não havia paredes de separação) estava arrumada como Ninhos (...). Os Ninhos eram semelhantes a beliches de navio, com acortinados de filó. Lá dentro, a sensação era de aconchego materno, como na maioria dos labirintos idealizados por Hélio na época” (SANTIAGO, 2017, p. 209). Esse aspecto revela algo fundamental de suas obras: elas de fato não são objetos para serem contemplados passivamente, mas instalações para serem efetivamente vividas no cotidiano – aspecto esse que faz com que ele, aos poucos, na parte final de sua obra, se distancie dos museus e passe a tentar atuar na cidade como um todo, no cotidiano.

<sup>158</sup> Vale apontar que há influência de Marcuse também, e talvez até de forma mais profunda, em Maio de 68 na França. E essa influência também existe no caso do Tropicalismo brasileiro, ao menos para Hélio Oiticica que se revela um assíduo leitor do filósofo (cita o mesmo em diversas cartas para Lygia Clark), fazendo até com que Oiticica indique a leitura de *Eros e Civilização* para Lygia Clark em 1968 (FIGUEIREDO, 1998, p. 74).

sociologia (em terminologias não marcusianas: as perspectivas micro e macropolíticas). Essa aparente ambiguidade Roszak entende como constitutiva da contracultura norte-americana: movimento que em alguns momentos (ou dentro de certas perspectivas) parece se dirigir profundamente às questões subjetivas, vinculadas a autoconhecimento (muitas vezes ligados às filosofias e religiões orientais); já em outros momentos aparenta uma atuação absolutamente coletiva e crítica às decisões do governo norte-americano no período (tendo como caso mais evidente a negação radical à guerra do Vietnam). Isso suscita aos olhos de Roszak uma problemática em relação à libertação humana, problemática que o próprio autor prontamente responde:

*Politicamente, coloca o problema de como será alcançada nossa libertação. Como nos livraremos do rei ou de seus arrogantes prepostos? Por revolução psíquica ou por revolução social? Mais uma vez, a resposta adequada é: por ambas*<sup>159</sup>

Pensar o término das vidas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, assim como suas últimas obras deixadas, abre um espaço interessante para se pensar a conclusão dessa pesquisa. Até aqui, procurei pensar os dois artistas e amigos em seus campos de convergência e proximidade, buscando potencializar uma percepção estético-conceitual em vias de iluminar certas questões importantes de dado tempo histórico – nesse momento, tendo em foco uma conclusão à pesquisa, o jogo se inverte, as últimas realizações artísticas deles se distanciam.

Para Hélio Oiticica “*museu é o mundo: é a experiência cotidiana*”<sup>160</sup>: o espaço do cotidiano, nos entremeios do ir-e-vir automatizado das grandes cidades, há que se perceber e produzir as condições de vida outra – há que se produzir, em última instância, no interior do mundo que se quer transformar, esse meio outro que propicia, através do contágio experiencial de suas realizações artísticas, por exemplo, subjetividades ativas que a partir de então também podem se impelir sobre esse meio produzindo deslocamentos e significações. Sua antiarte se aproxima da arquitetura, e após sua morte deixa anotações de centenas de instalações e produções ambientais com a descrição detalhada de como aplica-las – nesse sentido, é interessante pensar como Hélio Oiticica ainda é capaz de produzir, mesmo após sua morte (tendo em vista que algumas dessas instalações realmente foram construídas). Dentre as obras de Hélio

---

<sup>159</sup> ROSZAK, Theodore. A contracultura. São Paulo: Vozes, 1972, p. 57

<sup>160</sup> RIVERA, T. Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017, p. 77



Oitica construídas em meio à cidade temos o exemplo da obra Magic Square n. 5, produzida em Inhotim no ano de 1977:

*a proposta daquela obra é justamente incomodar com um espaço sem função, um espaço para se estar e se constituir para além da imagem. No abrigo da invenção de paredes coloridas, o espectador, justamente por não saber como se comportar naquele espaço, terá que inventar, expandir seu comportamento, ativar o corpo para sair do achatamento cotidiano, tornar-se dimensionalmente mais complexo*<sup>161</sup>

Sua atuação a partir dos anos 70 se volta, portanto, cada vez mais às construções no interior da cidade, dentro do cotidiano maquínico do capitalismo, procurando desarticular a subjetividade passiva e individualizada que se manifesta muitas vezes como parafuso que sustenta às engrenagens, em vias de mobilizar uma subjetividade ativa: e não será o labor produtivo de Hélio Oiticica uma tentativa, com as armas que têm nas mãos, de produzir efetivamente um meio outro? E, mais do que isso, tentativa de produzir um meio outro que propicie que outras pessoas, ao vivenciar aquela experiência, possam também ter em si mesmas a capacidade de criar um novo meio – constituir novos modos de vida, fazer entrar em ebulição uma nova cultura através do contágio em cadeia no interior do cotidiano. Complementando, ainda sobre sua produção dos anos 1970:

*A produção de Oiticica na década de 1970 é a constituição de um abrigo para a invenção, a definição de um campo de liberdade e de prazer, em labirintos públicos que propõem a auto-performance do participante, o estar intransitivo, desinteressado, que poderia ser antídoto para o comportamento do “one-dimensional man”, libertando-o para um espaço mais complexo*<sup>162</sup>

Já as últimas realizações de Lygia Clark se confundem muito mais com a psicologia, uma espécie de terapia, que atua diretamente e especificamente sobre uma subjetividade, localmente, procurando descondicionar certas estruturas de percepção do corpo, em vias de produzir uma subjetividade mais porosa, ventilada, que possa ultrapassar os limites utilitários de seu organismo e produzir em seu contato cotidiano espaçamentos, brechas por onde floresce, em meio ao asfalto, possibilidades de porvir –

---

<sup>161</sup> BRAGA, P. **A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica.** ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017, p. 61

<sup>162</sup> Ibidem, p. 60

pensando de outro modo, por que não possibilidades de devir: na imanência das relações e dos encontros devir-outro para ampliar a cadência dos passos. Essa sua última trajetória se dá a partir de 1976 (e dura até sua morte em 1988), quando a artista retorna para o Rio de Janeiro, e inicia sua prática terapêutica (se assim podemos denominar, afinal a própria artista se denominou como terapeuta), no sentido de que sua obra, nesse momento, se vincula à atuação direta sobre uma única subjetividade – essa sua obra se chama *Estruturação do Self*. Basicamente podemos afirmar que “*Lygia quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto onde ele não é senão a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade*”<sup>163</sup> – ou seja, procura operar a desintegração quase que completa do objeto que tem um fim em si mesmo, e o objeto se torna apenas, como a própria artista denomina, uma potencialidade de transformação e ressignificação do corpo. Desse modo, para o desenvolvimento desta sua prática terapêutica ela se utiliza de seus chamados *Objetos Relacionais* – e são relacionais justamente por só terem sentido a partir da experimentação:

*Saquinhos de plástico ou de pano, cheios de ar, água, areia ou isopor; tubos de borracha, canos de papelão, panos, meias, conchas, mel, e outros tantos objetos inesperados espalham-se pelo espaço poético que ela criou num dos quartos de seu apartamento, ao qual deu o nome de consultório. São os elementos de um ritual de iniciação que ela desenvolve ao longo de "sessões" regulares com cada receptor*<sup>164</sup>

Essa obra se trata de uma espécie de ritual: o participante deve se desnudar e se deitar, enquanto esses diversos objetos relacionais são passados pelo corpo desse participante pela própria artista em uma sessão de em média 40 minutos – justamente esse modo de realização se encontra na fronteira entre arte e clínica, na busca de uma atuação direta e profunda sobre a subjetividade que participa da sessão.

Não será lá, nesse desencontro entre os artistas – o se voltar ao mundo em possível oposição a se voltar a si mesmo; o desconstituir o fora que teoricamente se opõe ao reconstituir o dentro; o campo político-cultural na falsa oposição à subjetividade – não será justamente lá onde ambos proporcionam o encontro mais forte, o toque mais pulsante? Não serão essas instâncias superficialmente contraditórias duas

---

<sup>163</sup> ROLNIK, S. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Percurso - Revista de Psicanálise*, Ano VIII, nº 16:43-48, 1º semestre de 1996. Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo, p. 4

<sup>164</sup> Idem

dimensões de um mesmo processo que caminha emaranhado? Os entremeios desse desencontro expressam uma amplitude de espaços de atuação.

Se há algo que os movimentos contraculturais como os estudados nessa pesquisa podem lançar sobre o agora é justamente essa amplitude de atuações possíveis: sendo o capitalismo, mais do que um modo de produção, uma forma de vida que se inocula biopoliticamente – uma fábrica incessante de subjetividades –, não seriam as experiências contraculturais estudadas tentativas de se inserir num embate político totalizante, atuando tanto em uma luta cultural quanto numa luta subjetiva: assumindo o caráter de que, na estrutura capitalista atual, a luta se dá nesse amplo campo da biopolítica. Maio de 68 vai desde greves gerais absolutamente impactantes dos trabalhadores a atuações moleculares dos estudantes em suas ocupações; o tropicalismo vai desde críticas diretas à ditadura militar brasileira até transformações estéticas e ético-comportamentais; mesmo a contracultura norte-americana, não estudada aqui detidamente, mas que se colocou ativamente em luta contra a política imperialista e bélica norte-americana ao mesmo tempo em que descobria novos horizontes do corpo, da subjetividade e das relações humanas. Independe das diferentes formas que uma contracultura pode apresentar, há algo nas forças fundantes que de algum modo é compartilhado entre todas elas, mesmo que em gradações diversas – mesmo que muitas vezes potencialmente (ou seja, se manifestando apenas enquanto anseio de porvir):

*Quando uma contracultura nasce, a sociedade encontra estrangeiros em seu meio. Quebra de tabus, violação de normas, desafio a ideias sacrossantas: o espírito antiautoritário inerente à contracultura é uma ameaça potencial a qualquer ordem estabelecida.*<sup>165</sup>

Não serão os anseios cessados de outrora o combustível de forjar as manhãs da história? De que nos valeria, sem esse combustível, mergulhar no encadeamento de “agoras” que há nas realizações artísticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark<sup>166</sup> – e que há também no Tropicalismo e em Maio de 68 na França. A história é povoada por fatos assim como por anseios, por imaginários e sonhos, (não serão os delírios de um tempo

---

<sup>165</sup> GOFFMAN, K; JOY, D. Contracultura através dos tempos: Do mito de prometeu à cultura digital. Tradução: Alexandre Martins, Ediouro. Rio de Janeiro, 2007, p. 53

<sup>166</sup> Segundo Suely Rolnik só faria sentido retomar a obra de uma artista como Lygia Clark se fosse justamente pra descrever a potencialidade de sua obra no sentido de abrir os poros da subjetividade para um campo criador, o que ela vem a chamar de estado de arte: “Só tem sentido trazer Lygia de volta se for para reativar esta sua marca, reatualizar sua potência de abertura para o estado de arte na subjetividade de modo a contaminar a cultura contemporânea” (ROLNIK, 1998, p. 467).

objetos históricos?) assim como por desejos rabiscados em paredes envelhecidas – os muros que antes apenas delimitavam e encarceravam passam, em Maio de 68, a emitir vozes, gritos, poesias de uma juventude que ao desejar um mundo outro embrionariamente o fábrica de forma imanente. Talvez haja uma historiografia sobre as diversas contraculturas da história ainda por fazer – e nesse campo, parece indispensável (ao menos dentro daquilo que se fez necessário ao longo dessa pesquisa) uma abertura significativa para outros campos das ciências humanas. Dentro desse novo espaço de produção historiográfica sobre esse período, essa pesquisa se revela apenas como mero embrião, ainda incipiente, tendo em vista as diversas possibilidades que essa percepção teórico-metodológica pode trazer ao tempo vivido. Talvez, em uma possível mudança de paradigma historiográfico, o grande historiador venha a ser justamente aquele que possui em sua obra a maior amplitude temporal – não no sentido de recorte histórico, mas justamente aquele que, ao voltar-se para o passado, traz novas possibilidades sobre o agora e novas ferramentas para se forjar um porvir – em oposição ao grande historiador de tempos pretéritos que era aquele engajado na descrição narrativa mais fidedigna sobre o passado.

Que haveria de ser a conclusão de um texto: um fechamento, que encerra um recorte trancafiado em seu próprio néctar? Talvez, dentro dessa pesquisa-experiência, que arrisca camadas de “ensaio histórico”, a abertura seja o mais interessante para se concluir – seja abertura de possibilidades de produção no campo da historiografia; seja abertura de possibilidades no campo de atuação político-cultural; seja abertura na percepção referente à produção estética e seu vínculo profundo com a ética; seja no campo da pluralidade de processos de subjetivação: independente do alcance, independente da profundidade com que os temas foram tratados, que haja aqui um transbordar sincero de um texto que, ao menos nas intencionalidades, ao lançar feixes de luz sobre o passado (mergulhado em dois olhares aguçados sobre o tempo vivido), possa ter semeado possibilidades de novas manhãs sobre o tempo presente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. **Escritos de um louco**. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 2007
- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. Teixeira Coelho (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1999
- BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012
- BERNARDO, J. **Estudantes e Trabalhadores no Maio de 68**. Revista Lutas Sociais, n.19/20, 2008
- BRAGA, P. **A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica**. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017
- COELHO, C. N.P. **A tropicália: cultura e política nos anos 60**. Tempo Social, v.1, n.2, 1989
- COUTO, M. DE F. **“The Whitechapel experiment”, o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total**. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, p. 111-132, 27 out. 2017
- DANNER, F. **O Sentido da Biopolítica em Michel Foucault**. Revista Estudos Filosóficos. n. 4, Minas Gerais, 2010
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Maio de 68 não ocorreu**. Revista Trágica, v. 8, n. 1, 2015
- DELEUZE, G. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976
- FAVARETTO, C. **O grande mundo da invenção**. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017
- FAVARETTO, C. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996
- FERREIRA, B. M. **Invenção em trânsito/transe: Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Tropicália**. Florianópolis, UFSC, 2013
- FIGUEIREDO, L. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998
- FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: a Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1976
- GOFFMAN, K; JOY, D. **Contracultura através dos tempos: Do mito de prometeu à cultura digital**. Tradução: Alexandre Martins, Ediouro. Rio de Janeiro; 2007

- GOMES, A. F. COSTA M. P. **Teatro da Agressão: A Guerrilha Artística “Combativa e Combatida” na Obra de José Celso Martinez Correa.** Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2014
- GUATTARI, F; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1986
- HOBBSBAWM, E. **Era dos Extremos - o breve século XX - 1914-1991.** São Paulo: Cia das Letras, 1997
- HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970.** São Paulo, Brasiliense, 1980
- JUDT, T. **Pós Guerra: uma história da Europa desde 1945.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008
- KOSELLECK, R. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC Rio, 2006
- MATOS, O. **Tardes de maio.** Tempo Social, v. 10, n. 2, 1998
- NAPOLITANO, M; VILLACA, M. **Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate.** Rev. bras. Hist. Vol.18, n.35, 1998
- OITICICA, H. **Esquema Geral da Nova Objetividade.** 1967b. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
- PATRIOTA, R. **A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo.** Revista História, São Paulo: v.22, n.1, 2003
- PEREIRA, C. A. **O que é contracultura.** Sao Paulo, Brasiliense, 1986
- PRYSTHON, A. **A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo.** Galáxia, São Paulo, v. 2, n. 4, 2002
- QUILICI, C. S. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual.** São Paulo: Annablume, 2004
- RAMOS, A. F. **Terra em transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação.** Fênix Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n. 2, 2006

- RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R. **Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade**. Confluenze. Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bolognav.4, n.2, 2012
- RIVERA, T. **Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica**. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017
- ROLNIK, S. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. *Percurso - Revista de Psicanálise*, Ano VIII, nº 16:43-48, 1º semestre de 1996. Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo
- ROLNIK, S. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**. Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2002
- ROLNIK, S. **Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark**. XXIV Bienal de São Paulo Antropofagia e as histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal; 1998
- ROSA, L. G. **Neoconcretismo: Manifesto e Práxis**. UnB: Brasília, maio de 2007
- ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. São Paulo: Vozes, 1972
- SAFATLE, V. **O Circuito dos Afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015
- SALOMÃO, W. **Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996
- SILVA, G. J. da. **Historicidade, memória e escrita da História: Augusto e o 'culto della romanità' durante o 'ventennio' fascista**. Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos, 2018
- THIOLLENT, M. **Maió de 1968 em Paris: testemunho de um estudante**. Tempo Social, v. 10, n. 2, 1998
- WISNIK, G. **Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil**. ARS (São Paulo), v. 15, n. 30, 27 out. 2017

## ANEXOS

### ANEXO A – Planos em superfície modulada no. 5 (1957)



### ANEXO B – Contra Relevo Objeto no. 7 (1959)

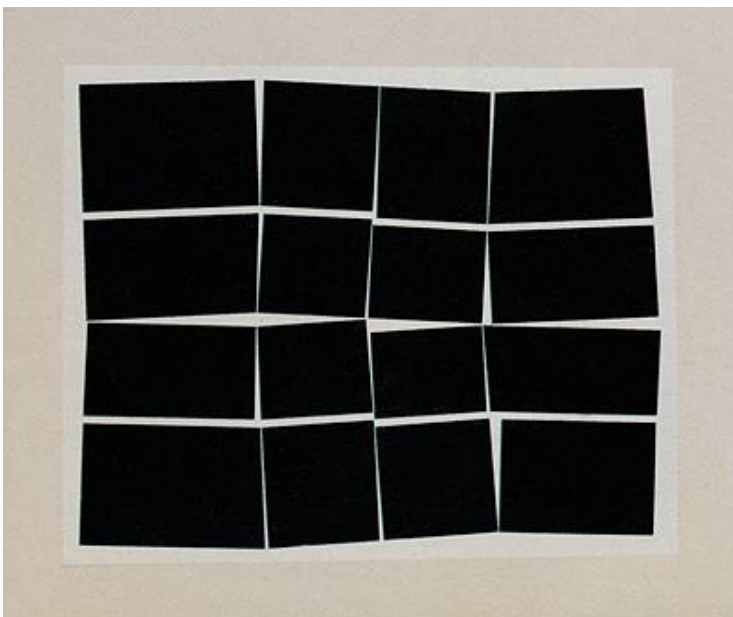




**ANEXO C – Bicho em Si (1962)**



**ANEXO D – Mestaesquema (1958)**



**ANEXO E – Relevo Espacial no. 3 (1959)**

